الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

جامعة الأمير عبد القادر
للعلوم الإسلامية
قسنطينة

كلية الأدب العربي
قسم اللغة العربية

شعرية التاريخ في رواية "كتاب الأمير" لواسيني الأعرج

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي الحديث والمعاصر

إعداد الطالب:
عبدالحليم لحمانص

إشراف الدكتور:
رشيد قريبع

لجنة المناقشة

* الدكتور..... .أستاذ محاضر جامعة .....رئيسا
* الدكتور رشيد قريبع أستاذ محاضر جامعة منتوري مشرفا ومقررا
* الدكتور.....أستاذ محاضر جامعة .....عضوا مناقشا
* الدكتور.....أستاذ محاضر جامعة .....عضوا مناقشا

السنة الجامعية 1428 هـ. 1429 هـ. - 2008/2007 م

بسم الله الرحمن الرحيم

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

المقدمة

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

مقدمة:

هذا البحث محاولة لإضاءة جانب هام من خصوصية رواية " كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد" ، ذلك أنه ما من شك أن جاذبية كل عمل أدبي ترتكز على عوامل ذاتية من داخل النص وأخرى من خارجه، تجعله يتصف بصفة الأدب على عكس النصوص الأخرى.

ومما زادنا شغفا بالإقبال على هذه الدراسة هو كون الرواية تستلهم التاريخ كملاذ أخير لإنسان الألفية الثالثة الباحث عن مرتكزات فكرية متينة يقف عليها، ذلك أن وضوح الرؤية شرط من الشروط الأساسية لبناء منظومة فكرية تتحكم في السلوك العام للإنسان الجزائري، إلا أن الكاتب الروائي واسيني الأعرج لم يسلك ضرب الكتابة العلمية الفكرية بل اختار ضرب العمل الفني كاشفا في الوقت نفسه جمالية العمل الفني خاصة إذا تعلق باستلهام التاريخ، ومن هذا المنطلق تأتي محاولتنا لاكتناه سر تأثير التاريخ في القارئ العادي عموما وفي المثقف على الخصوص، مما حدا بنا أن نعتبر – على أساس هذه الجاذبية- أن للتاريخ شاعرية تنتظر من يكتشفها وهي الخاصية التي اتسم بها نص "كتاب الأمير " من البداية إلى النهاية.

وإذا كان التاريخ ملهما للإنسان عموما وجاذبا للانتباه فلابد من الوقوف عند هذه الظاهرة التي تعطي النص الروائي أدبيته وترقى به إلى مصاف الآداب والفنون الخالدة بحكم طبيعة الإبداع الأدبي عموما وبحكم إقحام العنصر التاريخي ضمن هذا الإبداع على وجه الخصوص.

ولما كانت أدبية رواية "كتاب الأمير" مستمدة في مجملها من إقحام التاريخ –كموضوع- في مسار الإنسان الجزائري، اتضح لنا أن شعرية التاريخ هي خاصية لصيقة بهذه الرواية التاريخية، فهي وإن كانت جنسا قديما إلا أن الطرح فيها حداثي، لقد قسمها صاحبها إلى وقفات تأملية ومشاهد مشحونة بالدراما وإلى أحداث متسارعة ساهمت في تحريك طقوس على درجة كبيرة من الأهمية بحيث تقترب هذه الرواية من الفن السينمائي اقترابا شديدا من شأنه أن يضع القارئ في فضاء قريب جدا من الفضاءات الحديثة التي تعود استقصاء المعلومة منها، وبذلك يكون الكاتب قد حقق هدفين: الرجوع إلى التاريخ والكشف عن شاعريته

للإنسان الجزائري الذي تعود النظر إلى المستقبل فكانت هذه الرواية وقفة هادئة لشحن أحاسيس ومشاعر القراء برؤية مخالفة عن الماضي والحاضر.

ولما كانت شعرية النص التاريخي أو التاريخ من أهم العناصر التي تركز عليها عين الناقد في رواية "كتاب الأمير"، فقد حدا بنا هذا الأمر إلى دراسة هذه الظاهرة من قريب معتمدين في ذلك على الخطة التالية:

الشعرية خاصية لازمت النصوص السردية وكانت حكرا على النصوص الشعرية، لذلك تتبعنا هذه الظاهرة عند القدماء، ثم المحدثين موضحين مسارها عبر التاريخ، كما أوضحنا في الفصل الأول معنى الشعرية عند العرب القدماء وكيف انتقل هذا المفهوم إليهم حديثا، فكان القرن العشرون هو القرن الذي اتضح فيه هذا المفهوم واتسع ليضم مجال السرديات، بحيث اشتغل عليه الكثير من اللسانيين واللغويين والنقاد الغربيين عامة، كما اتضح لنا أنه المفهوم الذي انتقل إلى النقاد العرب المحدثين عن طريق الترجمة فاستلهمه كثير من المبدعين وهم يخرجون للناس إبداعاتهم سواء أكانت شعرا أم قصصا أو روايات، كما لاحظنا اتساع هذا المفهوم ليضم كافة الفنون، من موسيقى ورسم ومسرح وسينما ...الخ.

ولما توضح هذا المفهوم – الشعرية – لدينا انتقلنا إلى دراسة أهم تجلياته في نص "كتاب الأمير" فعرضنا له بطريقة بنيوية فبدأنا بتحليل بنية الزمن وتمفصلاته، ثم المكان كحيز شعري لا ينفصل عن الفضاء الزمكاني بل هو عنصر أساس ومسرح لكل أحداث التاريخ المذكورة في نص الرواية.

ولما كانت رواية "كتاب الأمير" نصا يحمل خطابا جديدا ورؤية مختلفة، خصصنا فصلا أخيرا لدراسة المنظور، أي كل جديد تشتغل عليه وحوله رواية "كتاب الأمير"، وفي هذا الفصل انصب اهتمامنا بالشخصيات، والأحداث ومنظومة الأفكار التي رأينا أنها تمثل محور العملية الإبداعية والتي شكلت جدة في الطرح، كما تعرضنا في الفصول المذكورة إلى ظاهرة الشعرية وعناصرها في هذه الملحمة التي تقتضي وجود مشاهد تعتمد على التصوير الفني لإحداث الروعة لدى القارئ وحس الشعرية الذي أداه الكاتب ببراعة وقدرة نادرة.

فالرواية جديدة لم تدرس من قبل، فيها زخم تاريخي كبير مما يتطلب العودة إلى التاريخ واستقراء أحداثه للوقوف على الواقعي منها والمتخيل.

كما أن الدراسات المتخصصة في الشعرية قليلة والبعض منها لا يتصف بالعلمية الدقيقة، وقد ساعدني على تجاوز هذه الصعوبات رجوعي إلى المصادر والمراجع الفرنسية ،كذلك ما وجد في رفوف المكتبة العربية، و من أهم هذه المصادر والمراجع بالفرنسية:

- GERARD DESSON : Introduction à la poétique, approche des théories de la littératures.
- ROLAND BARTH : Poétique du récit.
- OSWALD DUCROT et T.TODOROV : Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage.
- T.TODOROV : Les catégories du récit littéraire.
- GERARD BENETTE : Discours Narrative.
- LUCIEN GOLDMAN : - Marxisme et sciences humaines.
  - Le dieu caché.
- MIKHAIL BAKHTINE : Esthétique et théorie du roman.
- PHILIPPE HAMON: texte et idéologie.
- DOMINIQUE MAINGNENEAUX: Le concept de la littérarité.
- MICHEL DECERTEAU : L'écriture de l'histoire.

أما المراجع العربية فمن أهمها:

- عبد الرزاق عيد ، محمد جمال بارود: الرواية والتاريخ.
- محمد رياض وتار : توظيف التراث في الرواية العربية.
- فيصل دراج : – الرواية وتأويل التاريخ.
  – نظرية الرواية والرواية العربية.
- مجموعة من الأساتذة : مفهوم الأدبية في التراث النقدي إلى القرن الرابع.
- عبد الحميد بورايو : منطق السرد.
- بشير قمري : شعرية الرواية.
- أحمد طالب : مفهوم الزمان ودلالته في الفلسفة والأدب.
- حسن بحراوي : بنية الشكل الروائي، الفضاء، الزمن، الشخصية.

- غاستون باشلار : جماليات المكان.
- فاضل تامر: اللغة الثانية، في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي.
- حبيب مؤنسي : شعرية المشهد في الإبداع الأدبي.
- حميد لحميداني : بنية النص السردي.

أما المنهج الذي اخترته فهو المنهج البنيوي، واعتمدت الشعرية كوسيلة إجرائية تطلبها الموضوع ، ولا يخفى علينا ما تطلب هذا المنهج من جهد كبير ساهم فيه الكثير من الزملاء والأساتذة على رأسهم الأستاذ عبد الوهاب بوشليحة وأستاذي المشرف على هذا البحث قريبع رشيد، فلا يسعني في هذا المقام إلا أن أتوجه لهم بجزيل الشكر والامتنان وأن أثني على تفانيهم في خدمة العلم.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

الفصل الأول

مفهوم الشعرية، دراسة تأسيسية

أ – عند قدماء الإغريق.

ب – في النقد الأوروبي.

ج – الشعرية عند العرب.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

أ – عنـــد قدمـــاء الإغـــريـــــق :

مدخـــــــل :

يعد مفهوم الشعرية من أقدم المفاهيم التي تناولتها المدرسة الغربية وذلك من عهد أرسطو إلى نهاية القرن العشرين والذي يهمنا في بداية هذا الفصل هو اقتفاء أثرها عند أرسطو، ذلك أن هذا الفيلسوف لم يترك بابا من أبواب العلم إلا طرقه.

كان مصطلح الشعرية عند اليونان لصيقا بكل الفنون الأدبية التي أنتجتها العبقرية اليونانية أي الشعر و الملحمة، وأما أهم الكتب التي اعتنت بمفهوم الشعرية فهو "كتاب الشعر" لأرسطو بحيث لا يمكن للباحث التغافل عن الحضانة الثقافية التي نشأ فيها، وبمعنى آخر المشاغل الجمالية والروحية التي استقطبت الذهنية الإغريقية زمن ظهور الكتاب وفي أزمنة قديمة سابقة على تاريخ التأليف والتي شكلت الميثولوجيا مادة أصيلة فيها.

والواضح أن الظاهرة الإبداعية عند أرسطو هي ما تلخصه ظاهرة المحاكاة مما أدى بالباحثين إلى الحديث عن ظاهرة أوسع نطاقا وهي " إنشائية المحاكاة" [1].

I) الشعر والمفاهيم الإنشائية الدائرة في فلكه :

الشعر عند أرسطو متصوّر والمقصود من ذلك الشعر التمثيلي الذي يشمل شعر المآسي وشعر الملاحم وشعر الملاهي، بحيث يكون حد الشعر وغائيته موصولين بتراث عريق في الحضارة الإغريقية، جامعا بين الحياة الفنية والروحية، وأن تكون النظرة إلى الشعر متأصلة في موقف فلسفي[2] صدر عن المؤلف وهو يفكر في الظاهرة الأدبية انطلاقا من نسق عام ترجعه أسسه إلى سائر المصنفات التي بها عرف.

فإذا كان متصور الشعر عند الإغريق بوجه عام وعند أرسطو بوجه خاص محكوم باستقطاب الشعر التمثيلي له وحلوله في مقام المنطوق كعرض مسرحي مرئي، فإلى أي حد نبع تناوله للظاهرة الأدبية من مبادئ فلسفته؟!

---

[1] أحمد الجودة : بحوث في الشعريات، مطبعة التسفير الفني صفاقس الجمهورية التونسية 2004، ص 29.

GERARD DESSONS : Introduction à la poétique, approche des théories de la littérature. Edition Nathan, Paris 2000 , Page 16.

لا يجد الناظر في كتاب "أرسطو " تعريفا بالشعر أو حدا دقيقا يستوفي هذا المتصور حقه من الضبط والتحقيق، إلا أنه اشتغل بمسألة الطبيعة وهو يبحث في الظاهرة الشعرية بحيث يضيف إلى الظاهرة الثقافية ظواهر كونية تكون أساسا للإبداع، وبمعنى آخر فإن أرسطو يباشر دراسة الأثر الإنشائي هذا الكائن المصنوع مثلما يباشر دراسة كائن طبيعي أو حي وذلك بالرجوع إلى نظريته في الطبيعة.

ويبدو أن "مبدأ الطبيعة" يقوم مقام المسلمة في المنطق أو مقام المصادرة التي لا تقتضي استدلالا على صحتها، فهو يعتبر غريزة المحاكاة طبيعية فينا شأنها شأن اللحن والإيقاع[1]. فكأن تنظيره الإنشائي لا ينفك عن تفكيره الفلسفي وكأن كتاب الطبيعة أثر في كتاب الشعر تأثيرا كبيرا.

على هذا الأساس يجدر بنا التساؤل عن مسألة الإجناسية في إنشائية أرسطو وعن سلم التصنيف المعتمد في "كتاب الشعر"، فهل نحن أمام أجناس متغايرة في نشأتها وبنيتها ومقاصدها أم نحن أمام جنس واحد ذي أنماط مختلفة ؟!

من النقاد المعاصرين الذين تحدثوا حول هذا الموضوع " جيرار جينيت "[2] حيث أشار إلى عدم استخدام الفيلسوف مصطلح جنس، واتسام نظامه بكونه يقوم ضمنيا على التوزيع ويفترض ضمنيا وجود جدول مزدوج المدخل على الأقل، وينسب فيه كل جنس في آن واحد إلى صنف صيغي وصنف موضوعي[3].

وما نخلص إليه بعد هذا أن الشعر التمثيلي عند أرسطو جنس أكبر (Un Genre Majeur) وهو جنس يشمل أجناسا فرعية تمثلها المأساة والملحمة والملهاة. بحيث تتغاير بسبب من البنية والمقصد والوظيفة.

---

[1] أرسطو طاليس : فن الشعر ، ترجمة عبد الرحمن بدوي ، دار الثقافة، بيروت، 1981، ص13.
[2] GERARD GENETTE : Genre , type , mode poétique, seuil , 1977 , Page 32.
[3] Ibid .

وتجدر بنا الإشارة إلى الترجمة الذاتية التي تعرف بأنها استعادة نظرية يقدمها شخص حقيقي عن حياته الخاصة، التي تذكرنا بمعيار الصيغة السردية عند أرسطو وهي صيغة غالبة الوجود في الشعر الملحمي، ولقد أشرنا إلى هذه الظاهرة لما لها من علاقة بالنص السردي الذي ننوي التطرق إلى شعريته!

II) موقع الشعر من ضروب التآليف :

يتميز التفكير الأرسطي في الظاهرة الإبداعية بانفتاحه على مجالات أخرى من قبيل الرسم والتاريخ والفلسفة، ومن ثم فإن أرسطو يعقد عددا من المقارنات تتسع بفضلها معرفتنا بحقيقة الشعر، ولئن كان مؤلف أرسطو أول كتاب خصص بكامله لنظرية الأدب فنحن لا نعدم فيه أفكارا تتجاوز نظرية الأدب ومسألة الأجناس، وماله مساس بالتاريخ والفلسفة من جهة المبادئ الأولى المؤسسة لهذه النشاطات، فما هي المدارات الجامعة بين الشعر والرسم وبين الشعر والتاريخ وبين الشعر والفلسفة؟

1. مدار الشعر والرسم :

تمثل المحاكاة أساس هذا المدار وتمحوره، على أن مواد المحاكاة ليست من نفس الطبيعة. فإذا كان الرسم يحاكي بالألوان فإن المحاكاة في الرقص أساسها الإيقاع وفي الموسيقى محمولة على الصوت دون سواه.

فالشعر هو الفن الذي يحاكي بواسطة اللغة وحدها[1] فهل يمكن للغة المسرودة أو لغة الحكي أن تحاكي ما هو شاعري في أحداث حياتنا العابرة أو تحاكي ما هو شاعري في التاريخ ، هذا ما ننوي الإجابة عنه في الفصل الثالث، لكن ليس قبل أن نكشف عن طبيعة أعمال القدماء حول الشعرية والمحدثين على حد سواء.

[1] أحمد الجودة: نحوث في الشعريات، ص 47.

ومحصلة الأمر أن "أرسطو" اختار منهجا مقارنا أتاح له النظر إلى الفنون نظرة فوقية. فكان مدخله إلى هذا الشعر مدخلا كليا انطلاقا من المحاكاة معتمدا التفكير الفلسفي والمقولات المنظمة للظواهر الكونية والبشرية.

2. مدار الشعر بين التاريخ والفلسفة :

يبني أرسطو مقارنته في الفصل التاسع من الكتاب بين أطراف ثلاث، فهو يوسع النظر في مجال التأليف وميدان التصنيف، أي المقارنة بين الشعر من جهة أولى والتاريخ والفلسفة من جهة أخرى، وعماده في ذلك الأحداث المروية وتوزعها بين الوقوع الحقيقي وإمكان الوقوع في حالة التاريخ والشعر.

فالأشياء ممكنة، إما بحسب الاحتمال أو بحسب الضرورة، ذلك أن المؤرخ والشاعر لا يختلفان لكون أحدهما يروي الأحداث شعرا والآخر يرويها نثرا[1]، ولكن يقع التمايز بينهما كون أحدهما يروي الأحداث التي وقعت فعلا، بينما الآخر يروي الأحداث التي يمكن أن تحدث، فالشعر يروي الكلي والتاريخ يروي الجزئي، وهذا لا يمنع التاريخ من أن تكون له شاعرية أو وظيفة شاعرية.

وهذا يعني أن هناك فارقا "بنيويا" بين الشعر والتاريخ، إذ يكون أحدهما منظوما والآخر منثورا، إلا أن هذا لا يؤثر في قيمة أحدهما، فمن الممكن إعادة تأليف تاريخ "هيرودوت" نظما فليس الوزن محولا له شعرا، بل الذي يضفي عليه شاعرية هو الذاكرة الجماعية والمخيلة وارتباطه بالوجدان سواء على المستوى الفردي أو الجماعي وهو الفضاء الشاعري الموجود في إلياذة هومريوس مثلا !.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

[1] أحمد الجودة : بحوث في الشعريات، ص 51.

-الجدول التصوري في " كتاب الشعر " :

يتيح لنا هذا النوع من التصنيف التعامل المعرفي مع مجموعة من العلاقات القائمة بين المصطلحات الأرسطية وذلك حسب ما تحدده معاجم اللسانيات، فإذا قلنا أن الوحدات أ، ب، ج، تنتمي إلى نفس الجدول جاز لها أن تعوض بعضها بعضا، داخل الإطار الواحد.[1]

أ – المحاكاة :

إن المتمعن في "كتاب الشعر" لا يعثر فيه على تعريف للمحاكاة وضبط أكاديمي للشحنة المفهومية لهذا التصور الإنشائي، وأقصى ما يصادفه أن المحاكاة غريزة إنسانية تظهر فيه منذ الطفولة، وفي هذا يختلف الإنسان عن الحيوان في كونه أكثر استعدادا لها.

والكثير من النقاد المحدثين على اتفاق في رفض أن تكون المحاكاة مجرد نقل للطبيعة، واستنساخ لها بطريقة ساذجة ومن ثم فهم يؤكدون أن التعلم والاستنتاج وتبيين الشكل تمثل مجتمعة اللذة المتولدة من المحاكاة.

فليست المسألة تقليدا لما هو موجود واستدعاء للصور المألوفة والأمثلة القائمة في الوجود، وإنما تتجاوز المحاكاة سطح الأشياء إلى عمقها ومظهرها إلى حقائق يؤلفها المبدع سواء كانت شعرا أو نثرا.

فنحن إذا أمام تقليد خلاق عكس ما توحي به الكلمة لأول وهلة وعلى هذا الأساس فقط يتم قبول هذا المصطلح واعتماده في نظرية الأدب.

ب – الحكاية:

يعرف أرسطو حد الحكاية كما يلي: "والخرافة هي محاكاة الفعل لأنني أعني بالخرافة تركيب الأفعال المنجزة"[2].

---

[1] Duboi (Jean) et autres : Dictionnaire de linguistique et des sciences du langage, 1994, P 342.

[2] أرسطو: فن الشعر، ترجمة بدوي، ص 38.

والمستفاد من كل هذا هو بناء الحكاية على نحو لا تكون به ركاما من الأفعال والأحداث ، بل بكيفية يحكمها ما يمكن أن نصطلح عليه بمنطق القص والتأليف، ومن ثم تكون الحكاية الموفقة بتركيبها والمؤثرة بلذتها محققة لمبدأين عدهما "أرسطو" ضروريين[1].

أما الأول فهو مبدأ بناء الحكاية والتنسيق بين أجزائها بحسب ما هو ضروري أو محتمل. وأما الثاني فأساسه اختيار العبارة بانتقاء اللفظ المناسب.

كما لا يفوتنا أن نشير إلى شيء بالغ الأهمية وهو أن الحكاية قائمة على ملكة التخيل والقدرة على ترتيب الأحداث ترتيبا فنيا تتقوى به عملية التأثير.

والأهم من الأحداث ذاتها ليس حضور المرجع أو غيابه بل الأهم من كل شيء هو بناء النسق الحكائي و لم شتات المادة الحكائية في وحدة كلية جامعة، وهو العمل نفسه الذي يقوم به الروائي الحديث حينما يلم شمل الأحداث التاريخية ويبعث فيها الروح التي تحرك الوجدان والمشاعر، وباختصار فإن حسن التأليف وإتقان الترتيب لهذه المعطيات يولدان حكاية موفقة قوية التأثير في القارئ.

والروائي الماهر هو الذي يبلغ بعمله درجة الصدق دون اعتماد المادة التاريخية كلها وهو الجزء الشاعري الذي يؤثر فينا مباشرة.

3. لغـــة الشعـــر وبلاغتـــه :

هناك طبيعة ينفرد بها الشعر ويعرف من خلالها عند "أرسطو" وهي أن الشعر هو "الفن الذي يحاكي بواسطة اللغة وحدها"[2] وفي موضع آخر من كتاب فن الشعر يقول: "وأعني بها الترجمة عن الفكرة بالألفاظ" ولها نفس الخصائص فيما يكتب نظما وما يكتب نثرا [3].

[1] المرجع السابق، ص 28.

[2] فن الشعر، ترجمة بدوي،من ص 5 –إلى ص – 20.

[3] المرجع نفسه. ص 20

ولم يكن أرسطو يقتصر في تناول الفعل الشعري على مسألة التخييل فيه وإنما بل يتجاوز ذلك إلى مسألة التعبير أي عنايته بمكونات الخطاب من أجزاء القول النحوية والمقطع والرباط والاسم والفعل والتصريف.

ونحن نرى هنا تداخلا بين لغة الشعر ولغة الخطاب، هذا المصطلح الذي يتجاوز لغة الشعر ليكتشف الشاعرية في النثر وذلك من خلال دراسة لغة الرواية ليكتشف قانونها الداخلي وبنيتها السطحية والعميقة ولا تكون البلاغة إلا أداة من أدوات الخطاب التي تكشف شعرية النص الأدبي سواء كان شعرا أو نثرا.

لذلك يخصص "أرسطو" فصلا يتحدث فيه عن الاستعارة كأساس للكلام الشعري. مسجلا بذلك التداخل الطبيعي بين الشعر والنثر بحيث لا يكاد يستغني أحدهما عن الاستعارة والمجاز بصفة عامة.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

الخلاصـــــــــــة:

إن عنوان كتاب "أرسطو" كما وصلنا مترجما يحسم أمر انتمائه إلى جنس من أجناس الأدب هو الشعر، غير أن الوقوف على محتويات التسليم باختصاصه هذا أمر عسير، فلئن كان محور العديد من الفصول دائرا حول الشعر التمثيلي أي المأساة والملحمة والملهاة، فإن فكرة المحاكاة في مواطن عديدة هي المحك ومركز الاهتمام بالعملية الإبداعية التي لا تتمثل في الشعر وحده، بل هي جوهر الفنون كلها.

ولقد وجدنا "أرسطو" قريبا من البلاغيين الذين يطمحون إلى بناء مثال للجمال في ميدان القول الفصيح ، فإن كان هذا الكتاب متعلق بنظرية الأجناس فهو موصول بنقد الأدب المعاصرة.

إن منظومة المفاهيم في تفكيره الإبداعي يؤسسها متصور جامع هو المحاكاة، منه تتولد بقية المتصورات وإليه تعود لتقوى شحنتها المصطلحية، ففي فصول الكتاب من الاعتناء بمصطلح المحاكاة والحكاية والتعرف والتطهير والاستعارة ما يجعلها كافية لتشكيل نظرية للشعر على غرار ما أنتجه النقد الحديث من مصطلحات وتعريفات كانت كافية لتشكيل ما نعرفه بنظرية الأدب، والأمر الذي نتولى بيانه في الباب الثاني من هذا المبحث.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

ب – في النقـــد الأدبـــي الحديـــث:

1) ظـــهـــور اللسانيـــات :

لا يمكن لأي دراسة جادة حول الشعرية أن تتجاوز القرن العشرين بكل إرهاصاته. ذلك أن مطلع هذا القرن شهد علمية علم اللغة، بل تجاوز الدرس اللغوي النحو إلى التفسير العلمي الرياضي لمعاني اللغة، وبظهور مصطلحات مثل الدال والمدلول والعلامة والتقابل والتعاكس يؤسس " فرديناد دوسوسير" علم اللسانيات عن جدارة واستحقاق ، ولعل أهم أعماله التي أسست لهذا العلم: محاضرات في علم اللسانيات سنة 1916، وقد استطاع من خلالها أن يضع نظاما داخليا لأي لغة تشتغل عليه وتتطور حول محوره.

كانت اللسانيات ولا تزال تمثل قطيعة ابستمولوجية مع النقد القديم الذي اعتمد الظروف الموضوعية المحيطة بالمبدع وكذا الظروف التاريخية، أما اللسانيات وكل المذاهب النقدية التي أتت بعدها فقد اهتمت بالخطاب الأدبي لا غير، واشتغلت حول عبقرية اللغة، ولم يعد النص الإبداعي ملكا لصاحبه، فبمجرد أن يخلق نص يصير ملكا لغيره.

ومن ثم فإن تفسير النص يتعدد ويتنوع بتعدد وتنوع القراء له.

وعلى هذا فإننا لن نقف عند مدرسة نقدية واحدة بل مدارس عديدة ظهرت في أوربا على الخصوص!.

2. الـمصطلـــح والـمفهـــوم :

الشعرية مصطلح قديم حديث في الوقت ذاته، ويعود أصل المصطلح – في أول انبثاقه – إلى أرسطو[1]، أما المفهوم فقد تنوع بالمصطلح على الرغم من أنه ينحصر في إطار فكرة عامة تتلخص في البحث عن القوانين العلمية التي تحكم في الإبداع، ويبدو أننا نواجه مفهوما واحدا بمصطلحات مختلفة وهذا بارز في تراثنا النقدي العربي، كما أننا نواجه مفاهيم مختلفة بمصطلح واحد وهذا بارز في النقد الغربي!.

---

[1] حسن ناظم : مفاهيم الشعرية، دراسة في الأصول والمنهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، لبنان، ط1، 1994 ص 11.

أما ما يتعلق بالنقد الغربي فيتلخص في النظريات التي وضعت في إطار مصطلح (الشعرية) من اختلاف التصور في سر الإبداع وقوانينه، كما هو الحال في نظرية التماثل Equivalence عند R. Jakobson ونظرية الانزياح عند J. Cohen ونظرية الفجوة، مسافة التوتر عند كمال أبو ديب.

إن مصطلح الأدبية – القريب من الشعرية – يتسم بالعلمية وهو الإرهاص الأول لعلم الأدب[1]، وهدف علم الأدب المفترض وهو تحديد القوانين المجردة التي تمثل قاسما مشتركا بين الأعمال الأدبية، ولهذا فإن نسبة الأدبية إلى الأدب تشبه نسبة اللغة Langues إلى الكلام Parole !

إن الأدبية والشعرية يشتركان معا في أن لهما غاية مشتركة أو واحدة، وأنهما يتسمان بالعلمية، غير أن مصطلح الأدبية لم يجد الرواج الكافي لينتشر، فسرعان ما شاعت الشعرية وطغت عليه.

3. الشعرية عند الشكلانيين الروس :

كانت أول خطوة للشكلانيين الروس هي محاولة تأسيس شعرية حديثة ودافعهم إلى ذلك الإحساس بضرورة إقامة علم الأدب، أي وضع مبادئ مستمدة من الأدب نفسه، بحيث تتشكل من مبادئ منهجية غير ثابتة تتغير عند التطبيق وعلى هذا فإن المنهج الشكلي لا ينطوي على قانون عام تخضع له الدراسة.

إن ما يميز الشكلانيين هو موضوع وليس نظرية فهم يبحثون في الواقعة الأدبية [2] الخاصة وصولا إلى خصائصها من خلال مبادئ تفرضها نظامية الواقعة الأدبية، الأمر الذي استدعى رفض بعض المسلمات مثل الاتجاهات الفلسفية والنفسية والجمالية، فضلا عن نبذ التناول الإيديولوجي، وهذا يعني إلغاء هذه العلاقات والوشائج عند استنباط خصائص الأدب.

---

[1] عبد السلام المسدي: الأسلوب والأسلوبية، الدار العربية للكتاب، ليبيا تونس ، سنة 1977،ص 132.

[2] حسن ناظم : مفاهيم الشعرية، ص 79.

وعلى هذا الأساس كان توجه الشكلانيين من خلال عبارة ياكوبسون الشهيرة: ((إن موضوع علم الأدبي ليس هو الأدب وإنما الأدبية Littérarité ، أي ما يجعل من عمل ما عملا أدبيا)) وقد دعموا وجهة نظرهم هذه باللسانيات الحديثة التي عاصرت النتاج الشكلي حيث بدأ الشكلانيون نشر كتاباتهم منذ 1916[1].

وقبل التعرض إلى تصورات الشكلانيين حول اللغة الشعرية، لابد أن نتعرض لمفهومهم حول الشكل، بحيث أعطى الشكلانيون مفهوما جديدا للشكل يتحدد من خلال استخدام مفهوم خاص لمكونات العمل الأدبي وقد أدى هذا التصور إلى رفض فكرة أن الشكل شيء يحتوي المضمون، بل هو وحدة ديناميكية ملموسة، لها معنى في ذاتها خارج كل عنصر إضافي[2]. ومن هذا التصور الجديد أمكن اكتشاف مفهوم النسق حيث يكون الشكل محصلة أنساق عدة.

إن الشكليـــة اكتسبـــت شمولية في معالجة قضايا الأعمال الأدبية، وقد شدد الشكلانيون –بدءا- على الوزن، ومن ثم كان للإقاع الدور المركزي في وضع اللبنات الأساسية لنظريتهم في الشعرية، ولابد من التنبيه إلى أن الصورة الشعرية كانت قد تراجعت مهمتها وأخذت دور وسيلة من وسائل متعددة في الشعر، بل أصبحت نسقا من أنساق اللغة الشعرية.

لقد تحدد عمل الشكلانيين في وضع مقابلة بين اللغة الشعرية واللغة اليومية، وهذا يعني أن الظواهر اللسانية ينبغي أن تصنف من جهة الهدف الذي تتوخاه الذات المتكلمة[3] في كل حالة على حدا، إن التفريق هنا قائم على أساس هيمنة التوصيل أو تراجعه في كل من اللغة اليومية واللغة الشعرية وبمعنى آخر فإنه قائم على أساس اكتساب المكونات اللغوية قيمة مستقلة أو عدم اكتسابها.

---

[1] المرجع السابق: ص. 80

[2] إيخنباوم بوريس : نظرية المنهج الشكلي ، ترجمة إبراهيم الخطيب، بيروت ، الرباط، د. ت. ص 30.

[3] المرجع نفسه. ص.30 وما يليها .

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

وأما التصور الثاني للغة الشعرية فقد وضع قبيل تكون الشكلية، وهو التصور الذي وضحه شلوفسكي عام 1914 [1] وتقوم نظريته في القراءة على التقابل بين اللغة الشعرية واللغة اليومية بحيث يصف اللغة الشعرية بأنها ذاتية للغاية في حين أن اللغة اليومية مغايرة للغاية، لكن تودوروف يصف هذا التصور بأنه غير مشروع ومتناقض كون المدرسة الشكلية تتعامل مع النصوص الأدبية ذاتها وليس مع الآثار التي تولدها في القارئ.

وأما التصور الثالث فمفاده أن الخصوصية الأدبية لا يكون لها وجود إلا ضمن نسق تاريخي ثقافي وبمعنى آخر فإن وجود الواقعة الأدبية التي تحدثنا عنها سابقا – متعلق بنوعيتها التخالفية أي بوظيفتها[2] .

فما هو في مرحلة ما واقعة أدبية يصبح في مرحلة ما واقعة عادية من الكلام الشائع.

وهكذا تتداخل خصوصية الفن الأدبي في نطاق التاريخ وتفقد صفتها اللاتاريخية التي أنشئت لها في البدء ، وتفقد قدرتها على تميز العمل الفني.

وإذا فقد كانت الشكلية في جوهرها تطبيقا للغويات Linguistique على دراسة الأدب، أي اهتمامها ببنيات اللغة، أكثر من اهتمامها بما قد يقوله المرء فعلا فكان المضمون عندهم هو الحافز للشكل.

4. الفـــرق بيـــن الشعـــــر والنثـــــر:

ونحن نقصد في بحثنا هذا دراسة شعرية التاريخ في جنس معين من الأدب هو الرواية كان لزاما علينا أن نتعرض للفرق بين الشعر والنثر وكيف نظر إليه المحدثون، أما السؤال الذي يطرح نفسه بإصرار فهو هل الشعرية علم الشعر أم علم الأدب ؟

وقد انتهينا في معالجتنا لهذا الموضوع إلى أن الشعرية هي علم الأدب بوصفها تبحث عن قوانين الخطاب الأدبي في كل من الشعر والنثر.

[1] تودوروف : نقد النقد، ترجمة الدكتور سامي سويدان، بغداد، 1982، ص 34.

[2] المرجع نفسه.ص 30 وما يليها

إن الشكلانيين الروس بوصفهم أول من أقام شعرية حديثة هم أول من أوحى بمشكل بين الشعر والنثر في نطاق الشعريات الحديثة وبوسعنا أن نقرر التسليم بالتناقض دون الالتفات إلى نقاط الالتقاء بين الشعر والنثر وأنه لا وجود لجنس أدبي خالص مطلقا !

إن ما هو أساسي للكشف عن الفرق بين الشعر والنثر يتجلى في الخواص الثانوية للقول الشعري، بحيث تصبح الكلمات الشعرية ذات قيم مستقلة عن النظرة الشيئية وعن استعمالها المعتادة، فللكلمة قيمة شعرية سواء في الشعر أو في النثر!

فنحن نعرف أن الخطاب يمكن أن يبقى شعريا مع عدم محافظته على الوزن، وعلى هذا الأساس لابد من تجاوز الثنائية شعر/نثر إلى الثنائية الأدب/ اللاأدب، ومن ثم فإن أي تناقض بين الشعر والنثر من جهة الشعرية سوف يزول !

وعلى هذا الأساس نجد ياكوبسون يحاول أن يجد تعريفا علميا للشعرية بحيث يقول "هي ذلك الفرع من اللسانيات الذي يعالج الوظيفة الشعرية في علاقتها مع الوظائف الأخرى للغة. وتهتم الشعرية بالمعنى الواسع للكلمة، بالوظيفة الشعرية فحسب ولكن خارج الشعر أيضا"[1].

وهكذا صارت الشعرية هي الدراسة اللسانية لسياق الرسائل اللفظية عموما، وهكذا يحاول ياكوبسون أن يكسب الشعرية علمية من خلال ربطها باللسانيات كمنهج لدراسة الأشكال اللغوية كافة.

إن الوظائف اللغوية تقود إلى خارج الأدب كونه لغة ذاتية القيمة، ولكن هل يمكننا أن نحقق تدرجا هرميا بين الأنواع الأدبية من حيث اشتمالها على الوظيفة الشعرية بحيث تكون أحدث المراحل الأدبية هي الأكثر اشتمالا على الوظيفة الشعرية إذا ما أخذنا بتوزيع ياكوبسن الوظائفي للغة على الأنواع الأدبية ؟!

ويلخص ياكوبسون موضوع الشعرية بالسؤال التالي: ما الذي يجعل من رسالة لفظية أثرا فنيا ؟

أما ياكوبسون فيشير إلى نقاط أربعة :

---

[1] حسن ناظم : مفاهيم الشعرية، ص 90.

1. الاستناد إلى المبدأ الشكلي في أن اللغة ذاتية الغائية مقابل اللغه اليومية التي تحيل على موضوع يصح خارجها.
2. النص الأدبي هو ما يميز الوظيفة الشعرية وليس أي شيء يصح خارجه.
3. تقوم الوظيفة الشعرية بإسقاط مبدأ التماثل لمحور الاختيار على محور التأليف.
4. وطبقا لـــ (3) ينبثق نسق التوازي.

5 – اللسانيـــــات والـــــروايـــــة :

إذا كان ياكوبسون يعتمد في تعريفه للشعرية على علم اللسانيات فإن هذا يحيلنا على موضوع في غاية الأهمية بالنسبة لنا وهو علاقة اللسانيات بالرواية أو بالأحرى ما هي مقاربة اللسانيين للرواية ؟

إن أول ما تقوم به اللسانيات إزاء النص الروائي أو القصصي هو البحث عن خصائصه المكونة له أي الجمل المكونة للنص ثم عناصر الجملة : أسماء، أفعال، شخصيات ...

وهذا التقسيم يحيل بدوره إلى البحث عن البنية العميقة والبنية السطحية في النص، وهكذا لكل بنية عناصرها المكونة لها، وهي مخالفة لعناصر الشعرية التقليدية.

وإذا فإن اللسانيات المعاصرة تتجاوز المجال التقليدي للجملة لتعنى ببنية النصوص الكاملة، وهي ما يسمى باللسانيات النصية[1] التي تتجاوز المقاربة الوظيفية لهاليداي Haliday لذلك وجدنا عند اللسانيين اعتناء كبيرا بالبنية السطحية أي التراكيب والبنية العميقة أي بنية المعنى التي لا يمكن كشفها إلا عن طريق رموز موجودة داخل النص الروائي ذاته[2].

على أن اللسانيات لم تتوقف عند دراسة البنى السطحية والعميقة فقط بل امتدت الدراسة فيها إلى المعنى ونظرة العالم وأنماط تمثيل الفرد والمجتمع ، فهناك تداخل كبير بين هذه النظرة والبنية العميقة للجمل فاللغة والتمثيل الداخلي للواقع الخارجي مرتبطان ببعضهما ارتباطا

[1] روجر فاولر : اللسانيات والرواية، ترجمة الدكتور أحمد مومن، مطبعة البعث،الجزائر سنة 2006، ص 90.

[2] المرجع نفسه ، ص نفسها.

شديدا، وعلى هذا الأساس يمكننا أن نقول أن أمام الكاتب اختيارات متعددة للتعبير عن الحقائق أو وصفها.

كما أن اللسانيات لا تغفل العلاقة المتينة بين الروائي والقارئ والمجتمع، حيث تقترح طرق يمكن من خلالها ربط الرواية أو القصة بالسياقات الكبرى للكتابة والقراءة والمؤسسة الاجتماعية، وهذا يعني أن نظرية البنية النصية تحتوي على تضمينات كبرى متعددة.

6 – الأصـــــوات الـــمبدعة والسرديـــــة:

الرواية نثر والنثر غير الشعر، فأين يكمن سر الإبداع في القصة أو الرواية؟ بالإضافة إلى ما جاء به ياكبسون حول شعرية النثر، نجد اللسانيين يقترحون جملة من الأصوات التي تتحكم في الرواية، ومنها مسلمتان اثنتان ، أولاهما أنه لا يمكن تبيين أية قصة أو تقديمها بطريقة خاصة متسلسلة دون تدخل المؤلف وتعليقه، هناك دائما قاص في الحكاية لذلك ميز الشكلانيون الروس بين الحكاية والمادة القصصية، وما أسموه بالحبكة كما هي مرتبة ومحررة بصياغة القاص !

وتشتغل الشعرية على مستوى الرواية عموما كما يلي: السرد وله بنية ذات بعدين : القصة والخطاب أي المادة القصصية وطريقة إلقائها.

وأما السؤال المحرج الذي يطرحه النقاد فهو: من يتكلم هنا؟ وهو سؤال صار تقليدي عند النقاد فكانت الإجابات وفق الخلفية الثقافية لكل ناقد، أما الإجابة عن هذا السؤال فأكد عليه حداثة إجابة رولان بارث بحيث يقول: النص يتكلم وأن القارئ هو المحدث الوحيد لمعنى النص[1] .

وعليه فاللغة بسموها وتعاليها على الشخص تطبع النص بقيم الجماعة، دون أي تناقض يذكر، فالقارئ هو الذي يحدث المعنى لأن مثله مثل الكاتب يعد مستودعا للقيم الثقافية المشتركة لغويا، فهو يعوض صوت المؤلف بصوت مألوف يمكن فهمه ضمن التوقعات المشتركة للجماعة.

[1] اللسانيات والرواية : ت/ د. أحمد مومن ، ص 105.

فالخطاب السردي ينشأ من التفاعل الكائن بين الثقافة والاستعمالات المعتادة في الممارسات كما هي مقننة في اللغة وديناميكية القارئ في إبراز المعنى من النص.

وليست الآليات المعتمدة شخصية بمعنى أنها لا تعتمد على المشاعر الشخصية للكاتب أو القارئ، وليست غير شخصية لأن الأفراد متورطون بحيوية فيها، ولكنها فعل تواصلي يستدعي قيما مشتركة.

هذه الوظائف الجديدة للنص أدت إلى ظهور ما يسمى بعلم النص بحيث يوضع إلى جانب اللسانيات وعلم الأدب، وهذا العلم له مبادئ لتحليل النص (والذي يهمنا هو تحليل النص الروائي والسرديات بصفة عامة) وإبراز أدبية الخطاب الروائي.

ومن رواد هذا العلم ضان ديك (1981) الذي خص دراسة النصوص بصفة مستفيضة متداخلة بين (اللسانيات ، الأدب، السيكولوجية، السوسيولوجيا – الفلسفة – اللاهوت – الأنثروبولوجيا – التاريخ والقانون) وذلك بتحليل الخصائص الأكثر عمومية التي تتصف بها هذه النصوص وكذا الاستعمال اللغوي، فهو علم يدرج إلى جانب اللسانيات والأدب على الرغم من تجاوزه لهما، فإن كانت اللسانيات تتجاوز في اهتماماتها حدود الجملة ومكوناتها والمبادئ اللغوية والقواعد، فإن علم النص يهتم حتى بالملفوظات اللغوية والأشكال غير المختصة بها[1].

وعلى هذا الأساس فإن الوظيفة الشعرية للنصوص السردية لم تترك للافتراض والتأويلات الاعتباطية، ولكنها أعطيت تعريفا محددا يحررها من التجربة والعمومية، فالذي قام به الشكلانيون الروس ونقاد آخرون هو إظهار لمضمرات لسانيات سوسير في مجال تحليل النصوص وبناء شعرية حددت موضوعها على أساس إجرائي يقوم على التمييز بين الأدبي واللاأدبي، أي بين اللغة الشعرية واللغة اليومية.

وفي الأخير لابد من الخروج بخلاصة ما أضافه رومان ياكوسون إلى الشعرية، وهي فكرة أن الشعري يكمن بالدرجة الأولى في كون اللغة موضوعة في نوع معين من علاقات تعمل

[1] عثماني الميلودي : الشعرية التوليدية. شركة النشر والتوزيع. الدار البيضاء، ط1، 2000 ، ص 160.

بالذات مع نفسها، فالأداء الشعري للغة يعزز محسوسية العلامات، يجذب الاهتمام إلى خصائصها المادية بدلا من مجرد استخدامها بوصفها مقابلات في الاتصال.

فالعلامة في التعبير الشعري تكون مزاحة عن موضوعها والعلاقة بين العلامة والمرجع مضطربة، فاللغة منظورا إليها من وجهة نظر المخاطب "انفعالية" Emotive وهي من موقف المخاطب "استثارية" Conative، وإذا كان الاتصال يخص السياق فهو مرجعي " Référentiel" وإذا كان موجها إلى الشفرة نفسهـــا فإنه "ميتالغوي" (Métalinguistique)[1].

وهي كما هو واضح من خلال المصطلحات، تحيل على المدرسة التالية لها في الظهور أي البنيوية ، فما انتهت إليه المدرسة الشكلية هو نوع من الانتقال إلى البنيوية الحديثة، فقد تطورت أفكارهم إلى شكل نسقي أكثر رسوخا، فأصبح من الواجب النظر إلى القصائد والسرديات باعتبارها بنيات وظيفية، تكون فيها الدلالات والمدلولات محكومة بمنظومة واحدة مركبة من العلاقات، تـــدرس لذاتـــها وليـــس بوصفها انعكاسا لواقع خارجي [2]!

[1] جان كوهين : نظرية الأدب في القرن العشرين ، ت: محمد العمري إفريقيا الشرق 1996 ، ص 68.

[2] [illegible] 69.

الشعريـــــة عنـــد البنيويـــــــن :

I. تعريـــف البنيويـــــة :

من الصعوبة بمكان إعطاء تعريف شامل موحد للبنيوية وليس أدل على ذلك من التعريفات الكثيرة التي نجدها متناثرة هنا وهناك، إلا أن هناك منطلقات أساسية تكون قاسما مشتركا بين البنيوية في المجالات المختلفة وعلاقات أساسية تميزها عن المذاهب الأخرى.

وكلمة بنيوية Structuration مشتقة من بنية وهي بدورها مشتقة من كلمة بنية Structure وهي تعني بذلك الهيئة أو الكيفية التي يوجد الشيء عليها، أما في اللغة العربية فبنية الشيء تعني ما هو أصيل فيه وجوهري وثابت لا يتبدل بتبدل الأوضاع والكيفيات [1].

ويرى ليفي شتروس أن البنية تحمل أولا وقبل كل شيء طابع النسق أو النظام، فالبنية تتألف من عناصر إذا تعرض الواحد منها للتغيير أو التحول، تحولت باقي العناصر، وقد لاحظ ليفي شتروس ذلك في ميدان الأنثروبولوجيا، فبين العادات والتقاليد والطقوس المختلفة والأساطير شيء خفي يكون بنيتها المشتركة وبهذا المعنى تكون البنيوية عبارة عن منظومة علاقات وقواعد تركيب ومبادلة تربط بين مختلف حدود المجموعة الواحدة.

إن الخصائص المبينة أعلاه تسمح بتوقع طريقة رد فعل النموذج عند تغير أحد عناصره !

إن التحليل البنيوي يهمل كل ما هو عرضي من الظواهر ولا يهتم إلا بما هو حقيقي وجوهري وثابت، وإذا كان من متطلبات فعل التفكير في ماهية الإنسان والبحث الدؤوب عن جوهره فإن الوصول إلى هذه الحقيقة لا يتأتى إلا بمعرفة ما هو أصيل وثابت وقبلي في هذا الإنسان بالذات[2].

---

[1] عمر مهيبل : البنيوية في الفكر الفلسفي المعاصر، ديوان المطبوعات الجزائرية ، ط2، 1993 ، ص 16.

[2] عمر مهيبل : البنيوية في الفكر الفلسفي المعاصر ، ص 19.

II. مـــن مفاهيـــــم البنيويـــة :

آثرنا في هذه العجالة التركيز على اثنين من مفاهيم البنيوية بالغي الأهمية أولهما مفهوم التزامن Synchronie ويعني مجموعة الظواهر الملاحظة وهي في حالة سكون أو ثبات، وثانيها مفهوم التعاقب Diachronie فيعني الظواهر نفسها وهي في حالة الصيرورة، ذلك أنه لا مجال للمتناقضات داخل النسيج البنيوي[1] .

الشيء الذي يقودنا إلى الاستنتاج التالي وهو أن التطور التاريخي يظل مهملا وهامشيا في المنظومة البنيوية والواقع أن البنيويين يعتقدون أن الجدل أو المنهج الجدلي ليس ذا قيمة مفهومية، لأن الواقع الحقيقي ليس تاريخيا جدليا بل بنيويا يتمتع بقدر كبير من الثبات والعقلانية، الشيء الذي يحيلنا إلى السؤال التالي: أين تقف البنيوية من العلم والفلسفة؟

إن المتتبع لأعمال البنيويين المختلفة يلاحظ ثنائية خفية حينا وجلية حينا آخر في أعمالهم، فهذا ليفي شتروس لا تخلو أعماله العلمية في الأنثروبولوجية من قضايا فلسفية مهمة، حتى قيل عنه (كانط) القرن العشرين، وهكذا مع ميشيل فوكو، الذي تعمق في المسائل الفلسفية أكثر ،الشيء الذي يقودنا إلى التنبيه إلى بعض الخصائص الفكرية للبنيوية قبل التطرق إلى معنى الشعرية عند البنيويين.

من أهـــــم خصائـــص الفكـــــر البنيـــــوي :

أ – التأكيد على النسق المعقول، الثبات داخل كل بنية وعلى استقلاله الذاتي، كما ينفي أي دور للتناقض الجدلي وبذلك انتصرت البنيوية للعقلانية على حساب التاريخ.

ب – البنيويـــة لا تهتـــم إلا بـــما هـــو واقعـــي وتستبعـــد كـــل ما هـــو معيش وشعارها في ذلك Pour atteindre le réel il faut écarter le vécu.

ج – يستبعد التحليل البنيوي أي تدخل للشعور في تفسير الظواهر!

د – توظيف الرمز أو الرمزي بوصفه عهدا أو نظاما جديدا من أنظمة المعرفة[2].

---

[1] المرجع السابق .ص 19 وما يليها

[2] [illegible] 1976 ، ص 42.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

III. الشعـــريـــــة البنيويـــــــة :

لقد أضحى من قبيل الضرورة الابستمولوجية التعرض لتحديد ما هو النص وبالخصوص حينما نقاربه من وجهة نظر لسانية، ذلك أن هذا المصطلح يحمل من التحديدات المختلفة الشيء الذي جعله يعرف تضخما مهولا على غرار ما عرفته مصطلحات من مثـــل: العلامة، الكلام، الكتابة ...

ولأن النص هو شكل للتواصل عبر الخطاب، فإنه يتجاوز طاقات اللسانيات، لأنه شكل خطابي كما أسلفنا، ولأن كل كلام هو فعل تواصل إنساني يطرح مشكلة تحديد الذات المتكلمة.

ويعترف كل من "تودوروف" و"يكرو" في معجمهما الموسوعي بصعوبة تحديد النص سواء بالقياس مع الوحدات الطبوغرافية العادية (القضايا، الجمل، الفقرات،...) أو بالقياس مع الأنظمة الدلالية التقريرية.

فالنص يمكن أن يكون جملة (أو جملة طويلة) كما يقول رولان بارث، كما يمكن أن يكون كتابا بأكمه، وللاستئناس فإن النص هو وحدة لسانية مغلقة (تجاه ذاتها) لكنها منفتحة تجاه تناص ما.

إن هذه التساؤلات العميقة هي مجرد ظاهرة حديثة لم تشغل الشعريات القديمة، وهي وليدة تقاطع بين الشعرية واللسانيات، أما ما يهمنا نحن فكل ما يتعلق بالنثر من قريب أو بعيد.

IV. التحليـــل البنيـــــوي للحكايـــــة :

لطالما كان الدرس اللساني محفزا ومصدر إلهام لبناء أنساق ومجالات منطقية أخرى في تحليل أنشطة لغوية تستعمل اللغة كأداة للترميز، لذا كان مبحث السرديات من أهم حقول المعرفة اللغوية التي حظيت بالتحديد على مستوى المصطلح والمنهج.

وتعود جذور هذه الدراسة حول بنية الحكاية إلى "بروب" (1928) انطلاقا من مؤلفه الشهير حول الحكاية الشعبية الروسية، كما أسس "سوريو" أول مبحث في مجال المسرح يستند

إلى أسس مماثلة. ومع "ليفي ستراوس" خرجت الأسطورة من الظل لتصبح مجالا يستقطب اهتمام الشعريات البنيوية.

وإذا كان "كلود بريمون" (1973) يصف عمله بأنه مقاربة منطقية لبنية الحكاية، فإن جل المنظرين في هذا المجال يقاربون الموضوع انطلاقا من أنموذج لساني، تحذوهم الرغبة في بناء "نحو الحكاية" يضاهي نحو اللغة، على اعتبار أن الحكاية هي ملفوظ ما فوق لغوي أي أنها ليست مجموعة جمل ولكن بنية لها تجانس معين من الجمل، فالحكاية "جملة كبيرة" كما يقول "بارث"[1] لأننا نعثر فيها على العناصر الأولية والمقولات الأساسية للفعل، الأزمنة، المظاهر، الصيغ والضمائر، غير أنها في نسيج الحكاية تملك حضورا آخر، فزمن الحكاية يقتضي ارتباطا بين حركة الحكاية وسير الوقائع السردية.

فإذا كان فضل إيجاد منهج قار لدراسة بناء الحكاية يعود إلى "بروب وشتراوس، وسوريو" فإن تجذيرات منهجية أخرى " لتودوروف" و "بريمون" " ودوند " (1970) قد غيرت مجرى الأشياء ونوعت من طبيعة المتن وشكل التخريجات، بحيث تواجهنا أسئلة جديدة وعديدة حينما نريد أن نرسم "خريطة طوبوغرافية" للإرث البنيوي في مجال تحليل الحكاية، فهل نعتبر الأمر مجرد ثغرة أهملتها المقاربة السابقة ؟

وهل يجب الفصل بين الاتجاهين الشكلاني والبنيوي ؟ وهل نعتبر بروب وغريماس وبريمون فئة واحدة بدليل أن أعمالهم في شكلها العام، تنضوي تحت ما أصبح يسمى بالسيميوطيقا السردية، تلك التي تضع في المقام الأول الطابع السردي للحكاية من غير التفات إلى القناة التي تحملها (رواية أو رسوم متحركة!) لأنها تعتبر المحتويات السردية أداة لتجلية البنى العميقة[2].

---

[1] عثمان الوليد : الشعرية التوليدية، ص 23.

[2] المرجع نفسه،ص نفسها.

V. بيـــوطيقـــا الروايـــــة :

بعض النقاد لا يقيمون التفرقة بين نحو الرواية والبيوطيقا، فالبيوطيقا أعم ويدخل فيها كل كلام حول الرواية، يقول " جونثان كلر" في مقدمته لكتاب بويطيقا النثر لتودوروف: **حينما تتجه البويطيقا إلى الأعمال الأدبية لدراستها، لا تتجه إليها لتفسيرها، وإنما لاكتشاف أبنية الخطاب الأدبي وأعرافه التي بها يمكن للأعمال الأدبية أن تكون لها المعاني التي لها**[1] .

كذلك تحاول البويطيقا أن تحدد الشفرات وجملة القواعد والأعراف التي توجهنا في تحديد المعنى وتحاول أن تجيب عن هذا السؤال: **ما هو النظام الموجود في فن شاعر بعينه أو في لغته؟ كيف تتخلق القصة؟**

وإذا تمعنا في حقول الدراسة اللغوية وجدنا أنها تنقسم إلى ثلاثة مجموعات تختص بدراسة **البنية الروائية، منها أولا** نحو الرواية أو علم قواعد الرواية، والنشاط المتجه للكشف عن لغة **الرواية أي الكشف عن النظام أو** البنية العميقة، وهناك ثانيا بويطيقا الفن الورائي ويدخل تحت **هذا العنوان** كل المحاولات التي تقوم بوصف تقنيات التأليف القصصي وتصنيفها، واخيرا **التحليل البلاغي،** ويقصد به تحليل البنية السطحية لنصوص القصصية لتبيان كيف يحدد التعبير **اللغوي الظاهر معنى الحكاية وتأثيرها وهذا** يعني إلحاق الأسلوبية بهذه الفنون،!

البويطيقا أو الشعرية أو الأدبية تقع إذا موقعا وسطا بين البنية العميقة والبنية السطحية، **فهي تتعلق** يبحث التقنيات في العمل الأدبي وتصنيفها، وهذه لا تبلغ في عمقها الدرجة التي **يبلغها** "نحو" الرواية، وهو البنية العميقة ولا تبلغ في سطحيتها المبلغ الذي يبلغه التعبير الظاهر.

ولا يمكن فهم ذلك إلا إذا علمنا أن القصة ليست هي الكلمات المكتوبة على الصفحة **فقط، لكنها** شيء يبنيه القارئ من الألفاظ الموجودة في النص، بعملية استنباطية قائمة على ما **اكتسبه من مهارة يمكن تنميتها من خلال معرفته بالنصوص الأدبية،** فالحكاية أو القصة إنما تستمد من التقاليد الأدبية، ومن الثقافة التي ينتمي النص إليها.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

---

[1] د. السيد إبراهيم: نظرية الرواية، دار قباء لطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، سنة 1998. ص 95.

لذلك فهي تقع في نطاق التفكير السميوطيقي الذي لا يرى أن للمؤلف أو القارئ حرية مطلقة في صنع المعنى، وإنما تمر عبرها الشفرات التي هي شرط التجربة الاتصالية بينهما.

فالعمل الأدبي في هذه الحالة ليس مجرد مجموعة من الألفاظ وإنما شبكة من الشفرات التي تجعل العلامات الموجودة على الصفحة تقرأ كنص خاص[1].

ولاشك أن هذه القراءة تعتمد على الملكة الأدبية وهو المصطلح الذي ظهر على يدي عالم اللغة الأمريكي "نعوم تشومسكي" ونظريته في النحو التوليدي، وقد اتسع هذا المفهوم ليشمل كل قدرة نحتاج إليها للنطق بالألفاظ المناسبة لكل موقف وذلك للوصول إلى غايات معينة، فهي بذلك تقترب من معنى المهارة التي تحصل من وراء التدريب!.

وإذا كان أصحاب نظرية الرواية قد اتفقوا على شيء فهو أن نظرية الرواية تقتضي التفرقة بين القصة والعمل القصصي، وإذا نحن بصدد دراسة روايتنا علينا أن نفرق بين ما هو روائي وما ليس روائي، آخذا بالاعتبار أن العمل الروائي تبرز فيه جملة متتابعة من الأحداث، وعلى من أراد أن يقوم بتحليل النص أن يكون قادرا على تحديد هذه الأحداث ووظيفتها في كونها شيئا يسبق وجوده وجود النص، كما يوجد مستقلا عنه، وهذه هي طريقة الشكلانيين في النظر إلى الرواية.

وهناك نظرة أكثر حداثة وهي مفاهيم جينيت الثلاثة، فإذا كانت التفرقة عند النقاد بين شيئين هما القصة والعمل القصصي، فهي عنده بين ثلاثة أشياء، القصة والعمل القصصي والقص، فالمراد بالقصة هو محتوى الرواية أي الشخصيات والأحداث، وأما العمل القصصي فهو النص نفسه مكتوبا أو هو الخطاب الذي تظهر فيه القصة الذي ربما أعيد فيه ترتيب الأحداث.

وهناك أيضا عملية القص أو الإخبار بالقصة نفسه وهو ما يطلق عليه عملية إحداث الفعل الروائي[1]، ويرى بعض النقاد أن تفرقة جينيت هذه بين الأشياء الثلاثة ترتد في النهاية إلى شيئين فقط، هما المفهومان اللذان أشير إليهما عند النقاد الروس.

---

[1] المرجع السابق. ص.95

VI. أعـــــلام الشعريـــــــة في الغـــــرب :

1. جـــاكـــوبســـــون :

أحد علماء حلقة براغ الذين أفنوا حياتهم في محاولة الإجابة عن السؤال: ما هو الأدب، وهو من بين الأوائل الذين أعطوا جوابا لهذا المفهوم (الشعرية)، حيث يقول "إنما ما يجعل من نص ما نصا أدبيا"[2] ، أي ليس نصا فلسفيا أو قانونيا أو دينيا.

كما يعود الفضل إليه في تحديد العوامل المشكلة للفعل اللغوي، وهي على الشكل التالي:

أ – المرسل: وهو باعث الخطاب.

ب – المرسل إليه: وهو متقبل الخطاب.

ج – السياق: وهو العامل الذي يضمن وحدة المرجع بين المرسل والمرسل إليه.

د – الشفرة: وهي وحدة الأداة التواصلية الخاصة بالخطاب.

هـ – القناة: وهي عبارة عن اتصال فيزيائي وارتباط سيكولوجي بين طرفي الخطاب.

إن هذه العوامل الستة المشكلة لفعل الاتصال هي التي تنتج حسب الوضع والحاجة و وظيفتها الخاصة بها، وليس هذا معناه أنها يمكن أن توجد مستقلة، إنما يتعلق الأمر بهيمنة البعض على البعض الآخر وفق تراتيب معينة[3].

---

[1] د. السيد إبراهيم : نظرية الرواية، ص 104.

[2] عثماني الميلود : الشعرية التوليدية، مداخل نظرية ص 17.

[3] المرجع نفسه، ص 17 وما يليها .

2. بـــــــروب (Prop) ووظائـــــف القصـــــة

كان كتاب بروب "مورفولوجيا الحكاية الشعبية" سنة 1928 حدثا علميا كبيرا، ذلك أنه أول عالم يضع الحكاية الشعبية على محك العلم أو العلمية، مثبتا بذلك وظائف معينة للقصة الشعبية.

وهذه الوظائف التي بلغت عنده إحدى وثلاثين وظيفة، تتوزعها سبعة مجالات يقع في نطاقها الحدث وهي: **1**- الشرير ، **2**- المانح، **3**- المهيمن، **4**- الأميرة (الشخص المطلوب)، **5**- المرسل أو الموفد، **6** – البطل، **7** – البطل المزيف.

وربما دخلت شخصية واحدة من شخصيات الحكاية في عدة مجالات من هذه المجالات السبعة، كذلك ربما حدث خلاف ذلك فانحصرت عدة شخصيات منها في مجال واحد[1].

3. قريماس ، بريمون ، ليفي شتروس، تودوروف وبارت

من أعلام الرواية الذين حاولوا تأسيس نحو عالمي للرواية، والذي يحاول النقاد البنيويون التعامل مع النصوص الروائية/ القصصية من خلاله، فهم يتجهون إلى البحث عن "بنية باطنة" تتولد منها النصوص، أي مبدأ عميق وهو محدود بذاته، لكن يصدر عنه صور من الأداء غير محدودة وهي إشارة إلى البنية العميقة التي هي من وراء البنية السطحية مما يوحي بأن الفكرة الأساسية التي تنبني غبر هذه النظرية راجعة إلى علم اللغة البنيوي.

وهنا نكون في دائرة ما يسمى : علم الرواية/ القص **Narratologie** ويسمى كذلك نحو الرواية/ القص Grammaire narrative ، وفيه يتجه الجهد في الكشف عن اللغة الباطنة لهذا الشكل من أشكال الكلام الذي هو الرواية.

4. شتـــراوس : اللغـــــة والأسطـــــورة:

يتميز شتراوس عن بروب (بضدها تعرف الأشياء) في كون الثاني يعتبر الحكاية المفردة هي وحدة التحليل البنيوي، أما هو فكان يرى أن شكل الحكايات المفردة ليس ذا بال،

---

[1] د. السيد إبراهيم : نظرية الرواية، ص 18.

فبالنسبة لشتراوس الوحدة هي الأسطورة التي تجد تعبيرها الحقيقي في أي عدد من الحكايات، منتهية أو مشظاة، وتصبح الأسطورة من هذه الناحية كلا من الأدوات فهي موجودة بجانبها[1].

وهذا يعني أن الأسطورة تنتمي إلى النظام اللغوي، لأن اللغة جزء أصيل من الأسطورة، غير أنها تأخذ خصائصها النوعية في نسيج الأسطورة.

فالأسطورة تتقدم إلى قارئها باعتبارها كونا حكائيا، وليست حكاية ولا سردا لوقائع بعينها، فمادة الأسطورة لا توجد لا في الأسلوب ولا في طريقة السرد ولا في التركيب ولكن في القصة التي يتم حكيها !.

فالأسطورة عند "شتراوس" تتميز بثلاثة أمور : 1- البنية اللغوية، 2 – المظهر الزمني، 3 – إمكانية الترجمة والنقل وهذا يعني أن الأسطورة تملك نسقا زمنيا لأنها تحيل دوما على حوادث ماضية، -كان يا مكان ، حدث في زمن ما – كما أن الأسطورة هي عبارة عن نمط من الخطاب تكون الأسطورة فيه على مستوى التعبير اللغوي في تعارض مطلق مع الشعر[2] .

فإذا كان هذا الأخير يطرح آلاف المشاكل في ترجمته إلى لغة أخرى، فإن قيمة الأسطورة تستمر كما هي بمنأى عن أسوأ الترجمات.

5. فـــــان دايـــــك وعلـــم النـــــــص:

ينادي علم النص كما يتصوره "فان دايك" (1981)، بدراسة النصوص بصفة مشتركة بين اختصاصات متداخلة (اللسانيات – الأدب – السيكولوجيا – السيسيولوجيا – الفلسفة – اللاهوت - الأثروبولوجيا – التاريخ والقانون) وذلك بتحليل الخصائص الأكثر عمومية التي تتصف بها النصوص وكذا الاستعمال اللغوي. ويختلف علم النص عن الأدب لأنه لا يهتم فقط بالنصوص ذات الصفة الأدبية، ويختلف عن اللسانيات من جهة أخرى على أساس اهتمامه بالملفوظات اللغوية والأشكال والبنى المختصة بها عكس اللسانيات التي لا يتجاوز

---

[1] عثمان الميلود : الشعرية التوليدية، ص 29.

[2] المرجع نفسه : الشعرية التوليدية، ص 30.

اهتمامها حدود الجملة ومكوناتها، والمبادئ اللغوية، وبهذا الشكل يقترب علم النص من علم البلاغة ، فهو إذا ممثل حديث له.

وعلى ضوء هذه المعطيات طور فان دايك نموذجا نصيا عاما اهتم بتحليل النصوص السردية والنصوص الأدبية واللاأدبية وقد كانت أعماله شديدة التنوع غير أنها بدأت تميل باتجاه النصوص السردية لذا خصصنا له حيزا من هذه الدراسة.

ويتوقف فهم النص عند "فان دايك" على انتهاء البنية الكبرى أو على انتهاء موضوعات النص، وهي مرتبطة بعملية تذكر المحتوى الإخباري للنص، وأهم محتوى إخباري للنص هو ما يستقر عادة في الذاكرة.

6. "تـــودوروف" والنمـــــوذج الســــردي:

إن الدراسات البنيوية التي اتخذت موضوعها البنى السردية قد اتبعت هدفين اثنين: توسيع مجال الموضوعات التي يمكن للنظرية الإحاطة بها، وتمحيص النظرية ذاتها، فإن كان "بروب" قد اتخذ الحكاية الشعبية مدارا لتحليله، فإن محللي النصوص السردية، من بعده، اتخذوا نصوصا جد معقدة موضوعا لتحاليلهم، روايات برنانوس (غريماس)، الديكاميرون (تودوروف) لأنطوان دولاصال (كرستيفا) ، أعمال بروست (جنيت)، أما أهم المفاهيم النظرية التي تمخضت عن هذه الدراسة فنلخصها فيما يلي :

الـــممكـــن الســـردي :

الاختيار، مفهوم "الذات" بالمعنى الفينومولوجي (كريستيفا) أما "تودوروف" فقد تكاملت فيه منابع التحليل البنيوي الشكلانية، المورفولوجية ، الألمانية، النقد الجديد الإنجليزي/ الأمريكي ، البنيوية الفرنسية، [1]!

ينطلق "تودوروف" من مسلمة نظرية مفادها أن التجربة الإنسانية لها أساس مشترك، هو الذي يحدد "تضاريس" اللغات الخاصة واللغات العامة، ذلك أن هذا الأساس المشترك

[1] المرجع السابق : الشعرية التوليدية، ص 44.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

لا يمس كل اللغات، بل يشمل جل الأنساق الدالة : " كل الأنساق الدالة التي تشاكل نفس النحو، أنه (أي النحو) كوني لأنه يطابق بنية الكون ذاتها" [1]، وبالطبع فإن اللغة هي النسق الأولي الذي تنبثق من خلاله حياة البشرية، لذا فإن نحو هذه اللغة هو ما يحدد حياة الناس، وهو أنموذج باقي الأنساق الأخرى، فإن كل شيء حكائي له بنية لسانية شبيهة ببنية اللغة.

وبالنسبة لـــ"تودوروف" فإن الشكل الحكائي مجرد عتبة من عتبات الإمكانات اللسانية ذات تبئير خاص يخضع لقواعد فوق نحوية، ومن أجل التثبت من صحة المقولات، حاول "تودوروف" وصف "نحو الحكايات العشر" [2] لـــ "بوكاشيو" مستندا إلى قواعد النحو كمصدر لمعرفة الإمكانات، وأول شيء قام به هو عزله لثلاثة أبعاد أو مظاهر السرد :

1. المظهر الدلالي : أو ما يشكل محتواه.
2. المظهر التركيبي : أي مستوى تآلف مختلف الوحدات البنيوية).
3. المظهر اللفظي : أو كل ما يتعلق بالكلمات أو الجمل الملموسة التي تقال عبرها الحكاية.

7. جان كوهين وشعرية الإنزياح :

يتناول الانزياح- Déviation– مفهوما نظريا أسست عليه شعرية خاصة بجان كوهين J. Cohen ، حيث يبدأ هذا المشروع من الخطوة التي تنتهي عندها البلاغة القديمة ذات المنظور التصنيفي، من هنا بدأ "كوهين" يبحث عن القاسم المشترك بين الانزياحات بمختلف أصنافها، فيفترض أن لها طبيعة متشابهة وجدلية، فتكون مثلا القافية عاملا صوتيا بالمقابل مع الاستعارة التي هي عامل دلالي الذي داخله تعتبر الاستعارة عامل إسناد تقابل النعت وهو عامل محدد.

وحين كان "كوهين" يحاول أن يطور البلاغة القديمة ويدفع بها إلى دائرة الأسلوبية، كان يحاول أن ينفصل عن بعض وجهات نظر الشعرية التقليدية ولاسيما قضية الفرق بين الشعر

---

[1] د/ السيد إبراهيم : نظرية الرواية، ص 44.

[2] المرجع نفسه، ص 44 وما يليها .

والنثر ولتجليه وجهة نظر دقيقة استند "كوهين" إلى اللسانيات وعرف الدال والمدلول بحسب المفهوم السويسري، أي العبارة والمحتوى حسب "هلمسليف".

وفيما كانت الشعرية التقليدية تتناول الفرق بين الشعر والنثر من ناحية المادة ، أدخل "كوهين" تصويبا على وجهة النظر هذه، فقرر أن الفرق ينطلق من الشكل وليس المادة، أي من خلال المعطيات اللغوية المصاغة، وليس من خلال التصورات ! [1].

وضمن مقابلة الشعر بالنثر يشدد كوهين على نمطين من الوظائف اللغوية تعرفان بالتقابل بينهما، الأولى هي الوظيفة الذهنية العقلية أو التمثيلية، والثانية عطافية أو انفعالية، ويصطلح على الأولى دلالة المطابقة Dénotation ويصطلح على الثانية بدلالة الإيحاء Connotation، ويؤكد أيضا أن وظيفة النثر المطابقة، ووظيفة الشعر هي الإيحاء.

إن دراسة كوهين تشدد على الجانب الإنزياحي فقط، دون الاعتراف – طبقا لنظرية الإنزياح– بأن الشعر نثر يضاف إليه شيء آخر، بل هو نقيض النثر، وبالنظر إلى ذلك يبدو وكأنه سالب تماما أو نوعا من أمراض اللغة[2].

ولا تعدم نظرية الإنزياح أن تجد وجهة نظر مناقضة تماما، فإذا كان كوهين يرى أن لغة الإنزياح يمثلها الشعر، فإن جنيث Genette يصف لغة الشعر والخطابة بكونهما يجمدان مسميات الألفاظ ويميتان حيويتهما.

كما ميز لوتمان « Lutman » بين جماليتين، جمالية المماثلة حيث تحدد قيمة الأشكال الفنية بمدى احترامها للقواعد، ويكون كل خرق فيها علامة ضعف، وجمالية المعارضة حيث تتحدد قيم الأشكال بمدى خرقها للقواعد اللغوية ويشير لوتمان أن هاتين الجماليتين توازيا عبر التاريخ الإنساني، ويمثل هذا التميز ردا على نظرية كوهين التي ترى أن القيمة الفنية للشعر تتعلق بخرق القواعد [3].

---

[1] الطرابلسي محمد الهادي : خوض في النص الأدبي – تونس، الدار العربية لكتاب 1988 ، ص 30 إلى 38.

[2] المرجع نفسه ، ص نفسها.

[3] المرجع نفسه، ص نفسها .

إن مجمل المفاهيم المرتبطة بالإنزياح والانحراف والعدول تنضوي تحت تسمية واحدة هي نظرية "البعد" أي البعد عن النثر من خلال خرق نظامه اللغوي، وهي نظرية تواجه انتقادات شديدة نلخصها فيما يلي:

1. يؤخذ على هذه النظرية إهمال السياق والعلاقات اللغوية المتغيرة من نص إلى آخر.
2. تحويل المعنى من محور الاختيار إلى محور التوزيع أي مقابلة الشعر بما ليس منه.
3. القارئ هو الذي يحدد العدول بما يعتقد أنه معيار.
4. المقابلة التي تقيمها النظرية بين الدلالة التصريحية والدلالة الإيحائية مع العلم أن كلا الدلالتين متوافرة في الشعر والنثر على حد سواء.
5. تفسر هذه النظرية جمالية الأساليب العادية (السهل الممتنع) التي لها من الخصائص ما يؤهلها للاندراج ضمن الأساليب الأدبية[1].

ولما كانت الشعرية عند "كوهين" تختص بالشعر وحده دون النثر فبدت هذه النظرية عاجزة عن تفسير أدبية النص الأدبي الذي يشهد له بالشعرية ومن ثم عزوف الباحثين عن اعتماد هذه النظرية في نقدهم للنصوص الأدبية.

---

[1] ـ ينظر: الطيب دبة، مدخل إلى الشعرية العربية، ص 118

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

ج – الشعريـــــة عنـــــد العـــرب وتطـــور الروايـــة الجزائريـــة.

مدخل :

إن طرح مفهوم الأدبية أو الشعرية عند العرب يقتضي بالضرورة البحث في صلتها بالأدب، فإن كان الأدب في أبسط تعريفه هو مجموعة النصوص التي يتوفر فيها البعد الفني لتؤثر في المتقبل، فإن الأدبية أو الشعرية موجودة حتما في هذه النصوص، لكن لها أيضا صلة بذلك المتقبل لأنه هو الذي اختار تلك النصوص وفق بعد فني معين.

ويزداد تجلي هذه الظاهرة عندما ندخل ذلك النص ضمن مجموعة من النصوص حيث يكون الاختيار دافعه معايير خاصة فتصطفى نصوص وتسقط أخرى.

وعلى هذا الأساس نقول إذا كانت الأدبية موجودة وهي تحصيل حاصل فإن الذي يبرزها هو التفكير النقدي، أي الانتقال من الخفاء إلى التجلي، فتطرح إشكالات من قبيل لم كان هذا النص أدبيا، ولم اختير وما هو وجه الاختلاف بينه وبين النص العلمي والنص التاريخي أو الفلسفي، لم أثرت نصوصا كالتي كتبها المتنبي في مجتمعه ومازالت تؤثر فينا؟ ولماذا نستجيب لنصوص لم يتسجب لها الناس الذين نشأت بينهم ؟

هذه هي الأسئلة النقدية ولا تكون الإجابة عنها إلا بما اصطلح عليه بالأدبية أو الشعرية.

فإذا أقررنا بهذا الإشكال الأول الذي يواجهنا هو كيفية محاصرتها (الأدبية)، لأنها تستعصي على التفكير، فهي موجودة في النص ذاته وفي المعايير التي يضيفها المجتمع أو المتقبل على النصوص الأدبية، فهناك دائما رابطة ما بين النص الأدبي والمجتمع الذي ينشأ فيه.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

ج1) مفاهيـــم الأدبيـــة عنـــد العـــرب :

أ) مستـــــوى التفاضـــــــل :

إن أبسط تعريف للتفاضل وجدناه هو: أن يعمد الشاعران إلى القول في معنى معين حسب بحر واحد وقافية واحدة لتتيسر للمتقبل عملية التفاضل "وإنما المعارضة على أحد وجوه: منها أن يتبارى الرجلين في شعر أو خطبة أو محاورة فيأتي كل واحد منهما بأمر محدث من وصف ما تنازعاه وبيان ما تباريا فيه ... فيفصل الحكم عند ذلك بينهما بما يوجبه النظر من التساوي والتفاضل" [1].

والذي يهمنا أن المستقبل في العهد الجاهلي كان يعلل جودة النص بما جاء فيه موافقا لنمط حياته بل حتى الاستعمالات اللغوية، من ذلك ما لاحظه طرفة عندما سمع قول المسيب بن علس من بحر الطويل:

وقد أتناسى الهم عند احتضاره ** بناج عليه الصيعرية مكدم

فقال : "استنوق الجمل" لأن الصيعرية من سمات النوق، وأغلب المفاضلات عند العرب والتي أثبتها النقاد القدامى على هذا المنوال وهذه الروح الارتجالية التي يقودها الذوق، فأنت ترى أن تحليل التفاضل انحصر في وقع النص وهو مقياس لا يتناول الأدبية بالدرس ويكتفي بالإشارة إلى وجودها أو عدمه.

ومن هنا فإن ما يفضله متقبل ما قد لا يفضله آخر وما يستحسنه الأول قد يستهجنه الثاني، وخير دليل على ذلك موقف النقاد من التفاضل بين جرير والفرزدق والأخطل، إذ كان يونس بن حبيب يفضل الفرزدق وكان الأصمعي يفضل جريرا : " قال أبو حاتم وكنت أسمعه يفضل جريرا على الفرزدق كثيرا" وكان عمر بن العلاء يفضل الأخطل : وكان يفضل الأخطل ويقول: لو أدرك من الجاهلية يوما واحدا ما قدمت عليه جاهليا ولا إسلاميا"[2].

---

[1] ابن رشيق : العمدة، ج1 ، سنة 1976 . ص 14.

[2] توفيق الزيدي : مفهوم الأدبية في التراث النقدي إلى القرن الرابع، سراس للنشر، الدار البيضاء، 1985، ص 15.

فأي الثلاثة أفضل؟ وما سبب ذلك؟ لا جواب عند النقاد، بل يذهب بهم الأمر إلى التصريح بعجزهم عن التعليل عامة لأن أوجه التقارب أكثر من وجوه الاختلاف، قال يونس بن حبيب: "ما شهدت مشهدا قط ذكر فيه جرير والفرزدق فأجمع أهل ذلك المجلس على أحدهما" وهو ما يسوقه إسحاق الموصلي فيقول: " سألني محمد الأمين عن شعرين متقاربين وقال: اختر أحدهما فاخترت فقال: من أين فضلت هذا على هذا وهما متقاربان؟ فقلت : لو تفاوتا لأمكنني التبين ولكنهما تقاربا وفضل هذا بشيء تشهد به الطبيعة ولا يعبر عنه اللسان"[1].

إن هذا التساوي في الجودة والعجز عن تحليل التفاضل الثنائي إرهاص بميلاد شكل جديد محاولة للإمساك بالأدبية وهو "الطبقة" فإذا كان لكل شاعر فريق يقدمه على غيره فمعناه أن الشاعرين متساويان ويشكلان طبقة واحدة.

II) التفاضـــــــل الجماعـــــي :

لقد أفضى بنا النهج الفكري السابق في البحث عن الأدبية إلى أن ذلك التفاضل عاجز عن تحقيق الغاية التي جاء من أجلها، وذلك لأنه يحتكم إلى الذوق فجاءت نتائجه نسبية، بالإضافة إلى الإطار الارتجالي الذي يتشكل فيه، وعلى هذا الأساس كان الاختلاف في الحكم نواة لنشوء الطبقة !

"فالطبقة" مصطلح كان شائعا، فقد تتبعه الأقدمون حتى القرن الثالث الهجري في مختلف الميادين الفكرية[2]، فدرس من بين ما درس طبقات الشعراء وطبقات النحاة واللغويين وطبقات الحكماء والأطباء، وهذا يعني شيوع مصطلح "الطبقة" قبل أن يتناوله النقاد بالدرس، ويستعملوه في ترتيب الشعراء.

إن مصطلح الطبقة قد استقر في الأدب العربي ولكنه خضع لدلالات شتى[3] وأن فكرة

---

[1] ابن قتيبة : الشعر، ج1 ، ص 128.

[2] توفيق الزيدي : مفهوم الأدبية في التراث النقدي ، ص 16.

[3] المرجع نفسه.ص 16 .

استعماله في ترتيب الشعراء قد أملاها عجز المفاضلة عن إظهار الأدبية ومن ثم عجزها عن إظهار الشاعرية والتدليل لأساليبها.

والذي نستطيع أن نستنتجه هو أن أصحاب الطبقة الواحدة متميزون في باهم إذ أن عناصر الائتلاف بينهم أكثر من عناصر الاختلاف، وقد انعكس هذا المعنى على المفهوم الاصطلاحي النقدي للطبقة، إذ هي مجموعة الشعراء المتساوين في خصائص معينة، وقد يضعهم الناقد حسب ترتيب تفاضلي، إذ الطبقة لا تكتسب بعدها التفاضلي إلا إذا قيست ببقية الطبقات، ومن هنا فإن لكتب الطبقات تخطيطا ثنائيا: تفاضل داخلي يرتب فيه الشعراء داخل طبقة واحدة وتفاضل خارجي الخاص بالطبقات.

ولأن أوجه التشابه بين أصحاب الطبقة الواحدة أكثر من أوجه الاختلاف كان ترتيبهم أصعب، وعلى هذا الأساس سيتطور مفهوم الأدبية من العام إلى الخاص أو من الخارجي إلى الداخلي، ومن ثم فإن هذا الترتيب يسمح لنا بالسيطرة على القوانين الفكرية لكتب الطبقات الأولى، كالأصمعي والقرشي والجمحي[1].

*** الترتيب الداخلي:**

إن للترتيب الداخلي أكثر من نجاعة في محاصرة "الأدبية" لتوافر المقاييس الموحدة والتي تنقسم إلى قسمين ما استمد منها من النص وما استمد من خارج النص.

فأما التي من خارج النص فأولها "الاقتدار على القول في مختلف أغراض الشعر، وهو مقياس يميز بين الشعراء الذي تضمهم طبقة واحدة، فلا يمكن أن يتم التساوي بينهم في جميع الأغراض، أما المقياس الثاني فهو الكم الشعري، إذ كلما تنوعت الأغراض ازداد عدد القصائد، وقد رد الجمحي أسباب الحكم الشعري إلى البيئة "وبالطائف شعر وليس بالكثير، وإنما كان يكثر الشعر بالحروب التي تكون بين الأحياء" ومن ثم قلة الشعر عند قريش وغيرها من الأحياء العربية التي كانت تنعم بالأمان.[2]

---

[1] قدامة بن جعفر : نقد الشعر ، ص 170.

[2] توفيق الزيدي : مفهوم الأدبية، ص 23.

III) تطور مباشرة النص الأدبي: (التأصيل) :

إن لمباشرة النص الأدبي طورين متعاقبين: طورا شفويا وآخر مكتوبا، فأما الطور الأول فهو ذاك الذي صاحب المفاضلات، أي اللقاء بين صاحب النص والمتقبلين، حيث يكون الحكم على النص فوريا، ويحدث هذا أيضا على إثر مباراة شاعرين وقد تطورت هذه المباراة فيما بعد إلى معارضات بالمعنى العام للكلمة.

أما بعد ذلك فقد أدى توافر المادة المكتوبة إلى تأمل الناقد للنص وتأمله لظاهرة الأدبية فيه، بحيث نجد مؤلفي الطبقات يعتمدون على نتائج المفاضلات لتنـــزيل الشعراء مراتبهم، وهذا على حساب تحليل النصوص.

هذا وفي المؤلفات النقدية التي جاءت بعد "الجمحي" من الإشارات الكثيرة التي تدل على عنصر التأمل والتركيز على النص، كذلك نجد "الباقلاني" في معرض حديثة عن النثر (القرآن) أميل إلى تدبر جودة النص والتفكر فيه والروية والتأمل، وهذا يعني أن التفكير النقدي الذي تبلور حول الشعر بادئ ذي بدء سرعان ما انتقل إلى النثر، فاشتغل الكثير من النقاد بالنثر، كقدامة بن جعفر (نقد النثر) والجرجاني وحازم القرطجاني الذي آثرنا أن يكون له باب خاص للإطلاع على القفزة النوعية التي أحدثها في مجال دراسة أدبية النص (الشعر والنثر على حد سواء).

IV) تبلـــــور وظيفـــــة الناقـــــد :

إن ما يدل على نفاد تفكير النقاد العرب القدامى إلى ظاهرة "الأدبية" تنبههم إلى العوائق التي تحد من قيام علم تكون مهمته دراسة الأدبية دون غيرها، فقد كانوا واعين بخطورة اللغويين على النقد وذلك للحيف الذي ينـــزلونه بالنص مهتمين بجانبه اللغوي التقعيدي مهملين المستوى الشعري، ونجد هذه المعاناة واضحة خاصة أثناء التدوين.

وقد ارتبط هذا المبحث بقضية "القديم والحديث" إذ انصب بحث اللغويين على شعر المولدين نازعين عنه صفة "الأدبية" وهذا موقف ابن الأعرابي من شعرهم: "إنما أشعار هؤلاء

المحدثين مثل أبي نواس وغيره مثل الريحان يشم يوما فيرمى به، وأشعار القدماء مثل المسك والعنبر كلما حركته ازداد طيبا"[1].

والمعلوم أن اللغة العربية حصل فيها تغيير لدى دخول الأجناس بعد الفتوحات لذلك احترز اللغويين من ذلك، فكانت اللغة عندهم هي لغة القدماء فهم لا يعترفون إلا بثباتها، وهو أمر مردود، إذ أن المستعمل منها في لغة الأدب في عصرهم يتنافى وهذا المبدأ.

لكن اللغويين وان انبنت شرعية اعتراضهم على هذا الموقف فإنهم وقفوا في إشكال لا مناص منه، إذ هم يرفضون شعر المحدثين لكنهم يشعرون مع ذلك بجودته، وهذا التناقض يبلغ حدته عندما يستجيد اللغوي الشعر المحدث دون أن يعلم أنه محدث، فإذا علم بذلك تنصل من حكمه السابق ورفضه: " وما أكثر من ترى وتسمع من حفاظ اللغة ومن جلة الرواة من يلهج بعيب المتأخرين، فإن أحدهم ينشد البيت فيستحسنه ويعجب به ويختاره، فإذا نسب إلى بعض أهل عصره وشعراء زمانه، كذب نفسه ونقض قوله ورأى ذلك أهون عليه من تسليم فضيلة المحدث والإقرار بالإحسان للمولد"[2].

وإذا تبين هذا الأمر، فإن الرد عليه كان حادا، وهذه الحدة دليل على وعي بوظيفة الناقد من جهة و "بالأدبية" من جهة ثانية، وتمثل ذلك في اتجاهين متوازيين: موقف الشعراء الذين رفضوا تعصب اللغويين، وموقف النقاد الذين دعوا إلى رد صناعة النقد إليهم :

فمهمة الناقد في هذه الفترة كانت هي تأصيل مبادئ الكلام – وهي مهمة عويصة لأنها المعول عليها في تحليل "اللذة الأدبية" بالكشف عما في النص من عناصر تجعل له مثل هذا "الوقع"، والكشف كذلك عن العوامل الخارجية المساعدة على هذا الوقع".

نستنتج مما سبق أن " الأدبية" ممارسة أساسا، يخلقها تعامل الناس مع النصوص، وتؤثر فيها كل العوامل.

---

[1] أبو هلال العسكري: الصناعتين ، ص 239.

[2] توفيق الزيدي : مفهوم الأدبية في التراث النقدي، ص 39.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

ج2 – تحديد الأدبية من خارج النص

ا – تحديد الأدبية من خارج النص:

لقد كان النقاد العرب واعين بأهم حالة نفسه يعيشها المبدع وهي حالة المعاناة أثناء الخلق، فهي فترة المخاض التي يولد إثرها النص، بحيث يكون للباث فيها دور هام ، إذ هو الفاعل والمعاني في نفس الوقت، فإحساسه وثقافته وحتى جسمه وأعصابه، كلها في تفاعل مستمر، فهو المد والجزر، يسهل عليه الكلام تارة ويصعب تارة أخرى.

ولاشك أن الباحث في هذا الباب يجد كثيرا من شهادات المبدعين العرب تخص ظاهرة المعاناة هذه، يقول الفرزدق في هذا الصدد " أنا أشعر الناس عند العرب، ولربما كان نزع ضرس أيسر عليّ من أن أقول بيت الشعر"[1] .

لذا غلب على الشعراء حب العزلة، والخلوة بالنفس واختيار الزمن، إن حالة المعاناة إذن حالة يكتنفها الغموض، وهي مليئة بالأسرار مما جعل العرب يحيطونها بالاعتقادات الخرافية، وفي هذا الإطار تفهم ظاهرة شيطان الشعر، فالشاعر عند القدماء شخص غير عادي (ومن ثم المبدع بصفة عامة).

فلا غرابة أن يربط النقاد بين الشعراء والشياطين ناسبين لكل شاعر شيطانا ينسب إليه الأشعار التي يقولها الشعراء، الأمر الذي يخرج الأدبية من كونها ظاهرة في مقدور البشرية، بل هي ظاهرة عسيرة المنال لأنها من فعل يفوق الطاقة البشرية، فكيف تفسر هذه الظاهرة؟ وما هي الحدود الزمنية التي طغى فيها مثل هذا التصور الخرافي؟

إن الإطار العام هو الخروج للسفر أو للبحث عن جمل تاه في الفيافي، ومن شأن هذا المنطلق أن يهيئ للإطار المكاني، وهو يتصف دائما بخلوه من الناس والعمران كالصحراء والجبال والكهوف والجزر النائية ، أما الإطار الزماني وهو الليل غالبا فمن شأنه أن يخدم الجانب "الوهمي" في هذه الأخبار، ويتأكد بأن الجني شيخ غالبا أو هاتف.

---

[1] توفيق الزيدي مفهوم الأدبية في التراث النقدي ،ص 54.

تضافرت إذا هذه العناصر مكانية وزمانية وشخصيات وأعمالا لتخلق في ذهن القارئ "الوهم" وتدخله عالم العجائب والغرائب، ولاشك أن توفر مثل هذه العناصر يدفعنا إلى اعتبارها منطلقات هامة لدراسة "أدب العجائب" أو أدب الوهم [1] عند العرب.

والذي يهمنا في هذا المقام أن هذه الأخبار شكلت إحدى محاولات العرب في فهم بواعث الإبداع، فاستعصاء "الأدبية" وعدم التمكن من السيطرة عليها، دفع بعضهم إلى تفسيرها عن طريق الخرافة، ومما يؤكد ذلك أننا نجد في كلمة "جن" نفسها ما يشير إلى هذا الإحساس بالغموض إذ هي من الاجتنان أي التستر والتخفي.

وهناك السبب الديني الذي مؤداه أن التعليل الخرافي للإبداع ينحدر عن المفاهيم الدينية السائدة في الجاهلية تلك التي ارتبطت بكل القوى الخارقة للعادة، كالسحر والجن والغول، ومما يؤكد هذا الرأي اقتران الشعر عندهم بالسحر "وقالوا مهما تأتنا به من آية لتسحرنا بها، فما نحن لك بمؤمنين "[2].

II – التفسير الاجتماعي لـــ " الأدبية " :

يشكل ظهور الإسلام طورا حضاريا جديدا كان له أثره في تبلور مفهوم الأدبية، وقد وقع إسقاط خصائص هذا التوجه الحضاري على قيمة النص الفنية، فأول مفهوم خضعت له "الأدبية" هو مفهوم النسب، إذ عده العرب مقياسا هاما "للأدبية" ، فهو عندهم بمثابة الضمان الذي يكفل قيمة الأدب الفنية.

وهذا رد لجميل الشاعر على القبيلة، فالتركيز على نسبة يصبح أمرا ضروريا لأن وظيفته آنذاك هي حماية ذلك النسب والذود عن ذويه بلسانه، وهذه الوظيفة وإن كانت هي الطاغية في الجاهلية، فإنها قد انحسرت مع ظهور الإسلام ولكنها لم تندثر بل وقع توجيهها لخدمة الدين والذود عن قيمة لذلك اعتبر حسان بن ثابت شاعر الأوس الأول، فالنسب هنا أشبه ما يكون بالعقد الاجتماعي بين الشاعر وقومه.

---

[1] أدب العجائب : Le merveilleux

[2] سورة الأعراف، الآية 132.

كما أن حفظ أنساب الشعراء وتسلسلهم أدى إلى القول بوراثة الشعر. فجاءت أقوال النقاد والشعراء صريحة في هذا الشأن، من ذلك قول الجمحي: " ولم يزل في ولد زهير شعر ولم يتصل في ولد أحد من الإسلاميين ما اتصل في ولد جرير"[1].

كما أن المؤلفات النقدية وخاصة كتب الطبقات تحفل بهذه الأخبار التي يؤكد فيها أصحابها الصلات بين الشعراء عن طريق تسلسل الأنساب أو رواية الشعر أو الصحبة، وبهذا نفسر سكوت أصحاب الطبقات وكذلك النقاد عن شعر الصعاليك، وتهجينهم لشعر العبيد والاحتراز من الذين لم يتضح نسبهم.

III – المقاربة التقنية لـــ "الأدبية" :

1. الطبع : إن المستقرئ للتراث النقدي يكتشف أن هذا المصطلح ظل يتأرجح بين مفهومين أساسيين هما الاسم كالطبع والطبيعة، وتارة أخرى الصفة كالمطبوع مقترنة في كثير من المواضع بالمتكلف.

كما أنهم ربطوا هذا المفهوم تارة بالنص وتارة أخرى بالمبدع فتحدثوا عن "الشاعر المطبوع" دون أن يبينوا هل المفهوم لوصف العمل الإبداعي أو لوصف صاحبه.

وقد صار هذا المفهوم قانونا نقديا فسر به النقاد التفاوت الأدبي بين القبائل وحتى بين شعراء القبيلة الواحدة،إذ لم يعد تفوّق الشعراء وكثرتهم رهين عدد أفراد القبيلة وإنما يعود هذا التفوق إلى "طبع "الشعراء.

ومن هذا المنظور فإن الإلمام بمفهوم "الأدبية"أي"الطبع"سيكون على مستوى الخصائص الفردية،إذ يمكن التعبير عن هذه الميزة الذاتية الخاصة بالغريزة الفطرية لقول الشعر وغيره.

فالنقاد وإن أكدوا على"الطبع"كمفهوم أساسي"للأدبية"فإنهم تفطنوا إلى أن هذا المقوم يستمد خصائصه من الفرد ومع ذلك فإنهم لم يغفلوا تأثير البيئة في"الطبع"وعلى هذا الأساس فإن"الطبع"البدوي مخالف لطبع الحضري،ويبدوا ذلك جليا في ألفاظ الشعر وتراكيبه[2].

---

[1] الجمحي : الطبقات، ص 37.

2 توفيق الزيدي: مفهوم الأدبية في التراث النقدي.ص68.

IV مرحلة النضج ونظرة العرب إلى اللغة :

– عبد القاهر الجرجاني نموذجا:

يعد عبد القاهر الجرجاني أحد عباقرة النقد العربي، ومن الذين تركوا بصماتهم على الدرس اللغوي والنقدي عموما، ذلك أن اشتغاله لم يقتصر على الشعر وحده، بل امتد إلى النثر ونقصد بذلك القرآن، إذ يعتبر أول من وضع نظرية النظم التي تشمل فيما تشمل النص القرآني، وهو محل الاستشهاد عندنا إذا أردنا أن نثبت للنص الروائي شاعرية كما أثبتها له عبد القاهر الجرجاني.

إن فكرة النظم عند عبد القاهر مستندة أساسا على التفريق بين استعمال اللغة بقصد الإشارة وبين استعمالها للتعبير عن الانفعال، فالألفاظ المفردة عنده هي مجرد علامات إصطلاحية للإشارة إلى شيء ما، وليست للدلالة عن حقيقية هذا الشيء.

فلا تؤدي اللفظة معنى محددا إلا إذا استعملت في سياق، فهو وحده القادر على أن يمنحها دلالة محددة، وطبيعي أن الكلمة لا تكتسب القيمة إلا وهي تتحرك وتعمل وتؤدي وظيفة ما، فالوظيفة التي تؤديها والعمل الذي تعمله هو الذي يحكم لها أو عليها.

يقول عبد القاهر: " ... وهو أن الألفاظ المفردة التي هي أوضاع اللغة لم توضع لتعرف معانيها في نفسها، ولكن لأن يضم بعضها إلى بعض فيعرف فيما بينها فوائد"[1].

فقد كان السابقون لعبد القاهر عندما يتحدثون عن اللفظ يشبهونه بالثوب أو الكساء الذي يغلف أفكارنا، وكان السائد أن اللفظ غلاف الأفكار التي يحتويها، فكانت الكلمات وفقا لهذا المنطق موضوعة إزاء أفكار، فهل قصد عبد القاهر "بالفوائد" المعاني العقلية البحتة؟

وهل فصل بين الكلمة المفردة وبين معناها العقلي وبين مكوناتها الشعورية ومحصولها من العواطف والصور والمشاعر؟ وبمعنى آخر هل تفسر الكلمة المستخدمة بالعقل وحده أم تفسر كذلك بالقلب والخيال ؟

---

[1] عبد القادر الجرجاني: دلائل الإعجاز، القاهرة 1973 ، ص 415.

إن عبد القاهر لا يفرق بين معرفتنا لقواعد اللغة وأصولها، وبين قدرتنا على بيان ما فيها من أسرار ولطائف، لا تسلم نفسها لكل من أحاط بقواعد اللغة ونحوها وصرفها. وإنما تسلم نفسها لمن يراها رؤية لا تقف عند حدود المنطق والنحو، وإنما تتعمق ما في اللغة من قوى أخرى خيالية وشعورية.

فليست اللغة مجرد علامات اصطلاحية للفكر، وإنما هي رموز تجسد حالة المتكلم الباطنة بكل ما فيها من خيال وإحساس وفن [1].

وهو الأمر الذي يحيلنا على باب مهم مفاده أن الدارس للأدب لا مفر له من الإلمام بفلسفة الفن وفلسفة اللغة على حد سواء، فهي الوسيلة الوحيدة أمام الناقد الذي يريد اكتشاف أسرار التعبير الأدبي وخفاياه طالما كانت مهمته إثبات أو نفي "الأدبية" عن نص ما، وإذا فالمسألة ليست مسألة معرفة بالقواعد فقط وإنما الأمر مرده إلى معرفة معاني العبارات ومدى ما استطاعت أن تحققه من الدلالات.

إن ما انتهى إليه عبد القاهر الجرجاني في موضوع دلالات الألفاظ وارتباط بعضها ببعض أشبه ما انتهى إليه كثير من المحدثين، فقد جاء في كتاب "فلسفة البلاغة" لـــ "رتشاردز" : أن النغمة الواحدة في أية قطعة موسيقية لا تستمد شخصيتها ولا خاصتها المميزة لها إلا من النغمات المجاورة لها، وإن اللون الذي نراه أمامنا في أية لوحة فنية لا يكتسب صفته إلا من الألوان الأخرى التي صاحبته وظهرت معه،كذلك الألفاظ فإن معنى أية لفظة لا يمكن أن يتحدد إلا من علاقة هذه اللفظة بما جاورها من ألفاظ"[2]. .

إن معظم الصفات الغامضة التي يصف بها النقاد الكتابة النثرية المختلفة إنما ترتد أولا وأخيرا إلى ما يحققه الارتباط والتواؤم بين الكلمات بعضها ببعض وما تضفيه الوظائف اللغوية المختلفة للكلام، ومن هنا نستطيع أن ندرك معنى المعنى عند عبد القاهر فهو كل ما تولد من

---

[1] دلائل الإعجاز : ص 5 – 6 .

[2] زكي العشماوي: النقد الأدبي، بين القديم والجديد، دار النهضة ، بيروت، 1984، ص 293.

ارتباط الكلام بعضه ببعض، هو الشعر والإحساس والصورة والصوت، وهو كل ما ينشأ عن النظم والصياغة من خصائص ومزايا.

والشيء الذي يفسر اهتمام عبد القاهر بالنص القرآني في كتابه "دلائل الإعجاز" ذلك أن كل صفات الكلام الأدبي الراقي توفرت في النص القرآني مع العلم أننا بصدد الحديث عن النثر، وإذا فقد أثبت القدماء كما المحدثين أدبية الشعر والنثر على حد سواء.

V – مفهوم النص بين التراث العربي والتراث الغربي:

على الرغم من كثرة استخدام كلمة " نص " في كتابات السلف الأصولية والفقهية، إلا أننا لا نعثر على تعريف لهذا المصطلح، ويعتبر منذر عياش "غيبة التعريف" مدعاة للحيرة[1].

أما التفسيرات المعجمية اللفظية فإنها تؤكد أن معنى النص بقي محصورا في الدلالة على الكتاب والسنة، بالإضافة إلى دلالات أخرى كـــ" نص الشيء" رفعه وأظهره، وإذا كان حديثا أسنده إلى قائله، ونص الناقة استحثها بشدة، والشيء حركه[2].

أما حيـــــن نعود إلى الأصل اللاتيني لكلمة "نص" في اللغات الأوروبية، فإننا نجد كلمتي: Texte, text مشتقين من « Textus » بمعنى النسج « Tissu » المشتقة بدورها من "Texere" بمعنى نسيج[3].

فالأصل اللاتيني يحيل على النسيج ويوحي بالجهد والقصد ولعله يوحي أيضا بالاكتمال والاستواء، أفليس النسيج مجموعة من العمليات التي يتم بمقتضاها ضم خيوط السدى إلى خيوط اللحمة لنتحصل على نسيج مما يعتبر تتويجا لهذه العمليات؟[4]، ألا يعني النسج بمعناه الواسع الإنشاء والتنسيق في ضم الشتات والتنضيد، بينما يحيل الأصل العربي على الاستواء والكمال.

---

[1] منذر عياش : **النص، ممارساته وتجلياته، مجلة الفكر العربي المعاصر، العدد المزدوج 96 – 97 سنة 1992، ص 55.**

[2] ابن منظور: **لسان العرب، ج 6 ، ص 648.**

[3] د. عبد القادر شرشار : **تحليل الخطاب الأدبي وقضايا النص محاضرات في الآداب الأجنبية،معهد اللغة العربية و آدابها،جامعة وهران،1988 ، ص 19.**

[4] المرجع نفسه، ص نفسها .

ومن الدارسين من يستخلص خصائص النص بمعناه الحداثي من التفسيرات المعجمية التراثية العربية، واستنادا إلى القراءة التراثية المعجمية العربية، واستنادا إلى القراءة التراثية يعرف منذر عياش النص مازجا في تعريفه ما تحقق له من القراءات الحديثة لتعريف النص في اللغات الأوروبية فيقول: " فالنص دائم الإنتاج لأنه مستحدث بشدة، ودائم التخلق لأنه دائما في شأن ظهورا وبيانا، ومستمر في الصيرورة لأنه متحرك، وقابل لكل زمان ومكان لأن فاعليته متولدة من ذاتيته النصية، وهو إذا كان كذلك، فإن وضع تعريف له يعتبر تحديدا يلغي الصيرورة فيه، ويعطل في النهاية فاعليته النصية.[1]

ويستخلص من بعض الدراسات الغربية المهتمة بنظرية النص أن تعريفه غير مستقر، فهذا رولان بارت يرفض تعريف تودوروف للنص ويعيب عليه تأثره بالبلاغة ، وينتهي إلى القول بعد تحليل طويل: " مفهوم الآن أن نظرية النص موضوعة في غير مكانها المناسب في المجال الحالي لنظرية المعرفة، ولكنها تستمد قوة معناها من تموضعها اللامناسب بالنسبة للعلوم التقليدية للأثر الفني، تلك العلوم التي كانت ولا تزال علوما للشكل أو المضمون"[2].

كما توصل تودوروف من جهته إلى الإقرار بأن التعريف الوظيفي للأدب تعريفات لا يمكن حصرها، والوظيفة الأنطولوجية تعدم أي وظيفة أخرى تتصل بالبناء النصي.

إن التمييز بين النص والخطاب في ضوء المناهج النقدية الحديثة يطرح إشكالا كبيرا، نظرا لتعدد الآراء واختلافها، وكثرة التصورات وتضاربها، مما يجعل البحث أمام صعوبة تأطيرها وفرزها، وبالتالي تحليلها ومناقشتها، فالنص باعتباره النتيجة الوحيدة للكتابة ، يمثل الحقيقة الفريدة التي تتيح إقامة دراسة علمية ترتبط بتصور إنتاج هذا النص.

من أجل ذلك تناول الدارسون هذا المفهوم من حيث وجوده الفيزيائي ومكوناته، ومن حيث هو حدث أو عمل منجز في الزمان والمكان، ومن حيث هو مؤسسة اجتماعية حضارية تؤدي دور العلامة الدالة بما تتسم به من سمات النشاط اللغوي الفردي والجماعي[3].

---

[1] منذر عياش : النص: ممارساته وتجلياته، ص 55..
[2] عبد القادر شرشار : تحليلي الخطاب الأدبي وقضايا النص، ص 21.
[3] المرجع نفسه، ص نفسها.

ومن أجل إبراز أدبية النص يلجأ الدارسون إلى مقارنة النص الادبي باشكال اخرى قياسية، كمجموعة يحال عليها، وهو ما سلكه الشكلانيون الروس حين تبنوا منهج التقابل بين اللغة الشعرية واللغة العادية، وكانت هذه البحوث قاعدة انطلق منها الباحثون في التمييز بين ما هو أدبي شعري، وما هو كلام عادي.

لذلك تضمن معنى النص في النقد الحديث معنى الأثر المكتوب في شموليته وعبر مستوياته التنظيمية، ومفاهيمه الاجتماعية الخيالية الذاتية والوصفية، ويمثل مراحل التطور التي عرفتها الكتابة الأدبية من منظور المنهج اللساني انطلاقا من الجملة إلى ما وراء الجملة.

VI – التحليل السردي للخطاب الروائي:

يعتبر موضوع السرد من أهم إنجازات البحث في العلوم الإنسانية في القرن العشرين لما يحمله هذا المشروع من مناهج خاصة وأدوات إجرائية مكنت من دراسة السرد في النصوص الروائية، وفي الحكاية المعجمية والأساطير، وتشكل الدراسات المنجزة في هذا الموضوع مساهمة عميقة في الجدل الذي عرفته النظرية السردية العامة، وهذا في البحوث الفرنسية الأنجلو سكسونية والروسية والتشيكية ، وهي بحوث مغايرة لكل الموروث الثقافي سواء الغربي أو العربي، والحقيقة أننا لا نستطيع اليوم مقاربة الرواية العربية دون التمكن من هذا الاتجاه في دراسة السرديات.

انصرفت السردية إلى الاهتمام بمكونات الخطاب ومظاهره، وأبنيته، ومستوياته الدلالية، وانتظمت البحوث في هذا الحقل المعرفي الجديد في تيارين: تيار السردية اللسانية وتيار السردية الدلالية.

التيار الأول: تجلت السردية في جهود ج. جينيت وتودوروف ورولان بارت، وهو تيار يعنى بدراسة الخطاب السردي في مستويات التركيب والعلائق التي تربط الراوي بالمتن الحكائي.

التيار الثاني: ويتعلق الأمر بالسردية الدلالية، كما تجلت في جهود بروب وغريماس، وهو تيار يعنى بالبنى العميقة التي تتحكم بمظاهر الخطاب، وصولا إلى تحديد قواعد وظائفية للسرد[1].

[1] عبد الله إبراهيم : السردية العربية، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1990، ص 175.

وعلى الرغم من ثبات الأهداف بين التيارين، إلا أنهما يهدفان إلى إنتاج معرفة تطمح إلى توظيف كشوفاتها للاقتراب من الخطاب السردي، في مستوياته التركيبية والدلالية كما كشفت الدراسات أن هناك تيارا يحاول التوفيق بين التيارين، فقد وسعت الدائرة النظرية لهذه الأبحاث حيث أصبحت تشمل دراسة السرد الخيالي في النص الأدبي، كالمحافل المجددة: (المؤلف والقارئ المجردين) والمحافل الواقعية ضمن نموذج تواصلي تداولي، دون إغفال إيديولوجية النص، وسياقه الاجتماعي الثقافي، من أجل ذلك طرح موضوع السرد في الأدبيات الغربية من منظورين اثنين هما: سيميوطيقا السرد والسرديات.

1. السيميائية السردية:

يحدد الدارسون في هذا الاتجاه موضوع بحثهم الذي يتمثل في "المحتوى" انطلاقا من العلاقة السردية للعلامة اللسانية المشكلة من دال (التعبير) ومدلول (المحتوى) ، فهم يلغون بذلك الدال (التعبير) من دائرة اهتمامهم.

ويتجلى هذا الاختيار المنهجي للسيميوطقيين في التركيز على المحتوى من خلال التعريف الذي تقترحه جماعة أنتروفين Groupe d'entre vernes للمصطلح Narrativité ، فهو مظهر تتابع الحالات والتحولات المسجل في الخطاب، الضامن لإنتاج المعنى، ويذهب كورتيس Courtes المذهب نفسه، فيرى ارتباط الحكي ارتباطا وثيقا بالحكائية Narrativité، وما يحددها هو أن الحكي يتعلق بالانتقال من حالة إلى حالة أخرى، وهذا من شأنه إحداث تحول من وضعية أو حالة إلى وضعيات جديدة عن طريق التتابع[1].

2. محافل النص السردي الأدبي:

من القضايا المسكوت عنها في الدراسات النقدية العربية عدم التفريق بين السارد/ المؤلف الضمني، والمؤلف الحقيقي، واعتبارهما شيئا واحدا، وتحميل المؤلف وزر السارد على اعتبار السارد هو المؤلف نفسه وقد رددت بعض الدراسات العربية قبل السبعينات من القرن العشرين

---

[1] عبد القادر شرشار : تحليل الخطاب الأدبي وقضايا النص. ص 53.

هذه المقولة كثيرا فيما كانت تنسبه إلى المؤلف من صدق في تأليفه، وشمولة في رؤيته، وتعامل مع سلوكيات معينة في إطار ما كان يطلق عليه بنظرية "الانعكاس" انعكاس الواقع الاجتماعي في النص الروائي أي واقعية الحديث في النص الأدبي.

لكن الذي لم يلتفت إليه النقد العربي هو أن السارد من خلق الروائي دون أن يكونه، على اعتبار المؤلف شخصية واقعية بهويتها، في حين أن السارد كائن خيالي من ورق[1].

ويظهر أن جذور هذا الانفصال ممتدة في التاريخ الأدبي، يمكن أن ترجع إلى العصر الإغريقي، حيث الجوقة لا تلعب مجرد الشخصية الأخلاقية المتأملة بصورة سطحية، وإنما كانت تعتبر الجوهر الحقيقي للنشاط والحياة البطولية والأخلاقية نفسها.

وقد تحولت هذه الجوقة إلى شخصية تدعى " الأنا الثانية للمؤلف" حيث أصبح الكاتب المؤلف الحقيقي يفوض ساردا يأخذ على عاتقه المهمة ويتوجه إلى مستمع تخييلي يقابله في هذا العالم.

ولعل ما يسمح لنا بالقول بوجود تشابه بين الجوقة والسارد في الرواية الحديثة، هي العلاقة الموجودة بين السارد والشخصية، وقد تنوعت هذه العلاقة فبرزت عبر أساليب ثلاثة: يتصل بعضها بالبناء الزماني والمكاني للرواية، ويتصل بعضها الآخر ببنية الشخصية نفسها، وبعضها الآخر يتصل بالوسيلة التعبيرية[2].

وتأكيدا لمقولة اختلاف المؤلف الحقيقي عن المؤلف المجرد تحيلنا الدراسة التي أنجزها (لوكتشي LUKACS) عن الواقعية البلزاكية والتي أوضح فيها بأن (بلزاك (Balzac) رغم كونه من حيث الاقتناع السياسي ذا نزعة ملكية قد إستطاع أن يخضع في أعماله فرنسا الملكية الإقطاعية، وأن يصدر الحكم القاسي على النظام الإقطاعي بأكثر الأشكال قوة وأدبية، ويعتقد لوكاتش بأن هذا التناقض عند بلزاك الملكي، يبلغ ذروته كون أكثر أبطال عمله .

---

[1] المرجع نفسه ص. 53 وما بعدها .

[2] عبد القادر شرشار : محاضرات في الآداب الأدبية، معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة وهران، 1998، ص 18.

الروائي -الغني بالشخصيات- هم أولئك الذين يناهضون بجزم وجرأة الإقطاعية والرأسمالية [1]!.

كما تبدو المحافل المجردة ذات فائدة منهجية حين يتعلق الأمر بتحليل ظاهرة السخرية واللامعقول في نص أدبي، مثل بعض ملفوظات " الوقائع الغريبة" لإميل حبيبي، يتجلى التفاوت بين إيديولوجية المؤلف الحقيقي وآراء الشخصية المركزية (سعيد أبي النحس المتشائل) حيث يبدو سعيد منفصلا عن ذاتية المؤلف الحقيقي المناضل، فالمتشائل يعرب عن استعداده للتعاون مع الدولة الإسرائيلية تنفيذا لوصية أبيه الشهيد !

إن هذه السخرية ينبغي أن تعزى للمؤلف الضمني الذي يعرف جيدا وبالمشاركة السرية للقارئ الضمني أن ذلك ليس صحيحا،فلا يعقل ذلك أبدا أن يكون هذا رأي" اميل حبيبي"الذي أسس عصبة التحرير المقاومة للاستعمار البريطاني والصهيوني،فمن الواضح أن المؤلف الضمني يستهدف من وراء سخريته أمرين:إدانة مجتمع عربي مصطنع بكامله،ومتخاذل،وضمان ود القارئ وتعاطفه مع البطل"سعيد"المقدم كضحية بريئة على الرغم من خيانته وانحرافه،وهو نفس ما استخلصه "لوكاتش"من دراسته لأعمال بالزاك الروائية!.[2]

ولذلك يبدو أن التفريق بين المؤلف الواقعي والمؤلف الضمني أساسي،سواء بالنسبة للنظرية السردية أو التحليل الإجرائي،لأن المماثلة بينهما تفضي إلى التحليل البيوغرافي الذي يهمل التحليل المحايث للنص السردي كبنية فنية،ولا يقيم وزنا للتميز بين الواقع الفني للعمل الأدبي والواقع الاجتماعي الثقافي.

---

[1] جورج لوكاتش : الرواية، ترجمة مرزاق بقطاش، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، ص 75، 1985، 71.

[2] إميل حبيبي : الوقائع العربية في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل،منظمة التحرير الفلسطينية،دائرة الإعلام والثقافة.بيروت،1980 . ص64.

VII–مفهوم السردية :" عود على بدء"

يعرف الدكتور رشيد بن مالك السردية بقوله:"يطلق مصطلح السردية على تلك الخاصية التي تخص نموذجا من الخطابات[1]،ومن خلالها نميز بين الخطابات السردية والخطابات غير السردية ويدعى خطاب كل تلفظ يتصور متكلما ومتلقيا،تكون فيه نية الأول التأثير على الثاني بطريقة ما،أما الحكاية "القصة"فهيا ما جرى فعلا"الطرح الموضوعي للتاريخ".

فإذا كان الخطاب هو الكيفية التي يقدم بها السارد الأحداث،فإن تحليل الحكاية"القصة"هو تحليلا للمضمون،أما تحليل الخطاب فهو تحليل للشكل وكيفية الأداء[2].

وقد أظهرت الدراسات الخاصة بالسرد وجود تنظيمات مجردة وعميقة تحتوي على معنى ضمني منظم لإنتاج هذا النموذج من الخطاب،فقد عملت السردية بالتدرج كقاعدة لتنظيم كل خطاب سردي باعتباره يمثل امكانيتين :أما أن يكون الخطاب تسلسلا منطقيا بسيطا للجمل وبالتالي فإن المعنى لا يكون إلا نتيجة لاطراد الألسنية أو السيميائية،وإما أن يكون الخطاب دالا،وفعلا لغويا واعيا ومحتويا على تنظيمه الخاص.[3]

ومن معاني السرد فعل الحكي المنتج للمحكي،وإذا شئنا التعميم مجموع الوضع الخيالي الذي يندرج فيه،والذي ينتجه السارد والمسرود له،والمقصود بالمحكي النص السردي الذي لا يتكون فقط من الخطاب السردي،بل من الكلام الذي يلفظه"الممثلون"ويستشهد به السارد،فالمحكي إذا يتكون من تتابع وتناوب خطابي السارد والممثلين،أما القصة فتشمل الأحداث التي تكون موضوع خطاب السارد وكذا الأحداث التي يحكيها خطاب الممثلين،ومن ثم فهي تتضمن العالم المسرود والعالم المتمثل به في آن واحد.

وبناءا عليه فليس السرد سوى الانطلاق من بداية نحو نهاية معينة،ومابين البداية والنهاية يتم فعلى القص أو الحكي من جانب الراوي،فالرواية هي سرد للإحداث

---

[1] عبد القادر شرشار: تحليل الخطاب الأدبي وقضايا النص،ص 68.

[2] المرجع نفسه. ص نفسها

[3] المرجع نفسه. ص نفسها

والشخصيات،وعلاقات معينة تحكمها مجموعة من الروابط السردية،وبالتالي لا يمكن الدخول إلى عالم الرواية إلا انطلاقا من الرموز التي يشكلها السارد،ويشترط في هذه الرموز أن تكون خاضعة لنظام يكشف ايديولوجية النص،وكيفية توا صله مع الواقع،فيصبح السرد عبارة عن نظام من التواصل وليس مجرد عرض للأحداث[1].

ومن ثم فهو يستدعي حضور مرتكزين أساسيين هما:

أولا: أحداث القصة أو الرواية، وهو احتواء النص الأدبي على قصة تضم أحداثا معينة.

ثانيا: الطريقة التي تحكى بها القصة،وتدعى هذه الطريقة سردا،لأن كل قصة يمكن أن تحكى بطرق كثيرة،ولذلك يعتمد على السرد في تميز أنماط الحكي بشكل أساسي.[2]

إلاّ أن "رولان بارت"يعتبر السرد فعلا لا حدود له،يتسع ليشمل مختلف الخطابات،سواء أكانت أدبية أم غير أدبية،وهي تنوع كبير في الأجناس،فالسرد يمكن أن تحتمله اللغة المنطوقة شفوية كانت أم مكتوبة،والصورة ثابتة أو متحركة،والإيماء يحتمله مجموعة منظمة من هذه المواد،فالسرد حاضر في الأسطورة والحكاية الخرافية،وفي الأقصوصة والتاريخ واللوحة المرسومة وفي السينما،والخبر الصحفي،فهو يبدأ مع تاريخ البشرية ذاتها بحيث لا يوجد شعب بدون سرد.[3]

ومع تطور الدراسات إهتدى الباحثون إلى استكشاف نمطين للسرد،يكون تصورهما على الشكل الآتي:

1-إما أن يكون السرد عبارة على تجميع بسيط لا قيمة فيه للأحداث،وفي مثل هذه الحالة لا يمكننا الحديث عن السرد إلا بالإحتكام إلى عبقرية المؤلف أو الحاكي،ومثال ذلك الشكل الأسطوري القائم على مبدأ الصدفة.

---

[1] بسام قطوس: شعرية الخطاب وانفتاح النص السردي،مجلة أبحاث،جامعة اليرموك الأردن 1990،ص 200.

[2] حميد الحميداني: بنية النص السردي،المركز الثقافي للطباعة والنشر والتوزيع،بيروت،1993، ص45.

[3] رولان بارت : التحليل البنيوي للسرد،ترجمة بشير القمري،مجلة آفاق العدد المزدوج 8-9 الدار البيضاء 1988،ص ص 6 . 8.

2- وإما أن يشترك السرد مع سرود أخرى في البنية القابلة للتحليل،لأن لا أحد بوسعه أن ينتج سردا دون الإحالة على نسق ضمني من الوحدات والقواعد.[1]

على الرغم من إيجابية تطبيق المنهج الاستقرائي ، إلا أن الدراسات التي تبنته لم تتوصل إلى النتائج المأمولة، لذلك غيرت توجهها وتبنت المنهج الاستنباطي، فعرفت تطورا هائلا.

لذلك يتصور بارت اعتمادا على ما توصل إليه من نتائج أن على التحليل السردي للخطاب أن يحذو حذو اللسانيات في تبني المنهج الاستنباطي، أي تصور نموذج افتراضي، ثم النزول شيئا فشيئا انطلاقا من هذا النموذج إلى الأنواع التي تشارك فيه، وتنـــزاح عنه في الوقت نفسه.

ويستعير سعيد يقطين مفهوما للسرد يستخلصه من مجموع القراءات في الدراسات الغربية، فيراها فرعا من علم كلي هو "البيوطيقا" وهي تسعى لأن تكون علما كليا، وهو الشيء الذي يمكننا من التفتح على السرد عامة، وأن يتسع مجالها إلى المادة الحكائية، لتدرس النص من حيث أنماطه المختلفة، وتفاعلاته النصية المتعددة، وقد يؤول ذلك إلى الانفتاح على مختلف المناهج العلمية[2].

هذا وتعددت المقاربات في هذا المجال بتعدد المناهج التي درست السرد، ولا يمكن مقاربة الرواية في مجملها أو في عنصر من عناصرها إلا إذا كنا ملمين بشيء من هذه المناهج التي تحاول جاهدة إثبات شاعرية هذا الجنس الأدبي الذي غط عليه الشعر فلم يوف حقه من الدراسة !

---

[1] المرجع السابق، ص ص 6، 8 .

[2] سعيد يقطين : الكلام والخبر، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1999 ، ص 223.

VIII – من أعلام الدراسات السردية العربية :

عرفت الدراسات النقدية التي اختصت بتحليل الخطاب السردي تطورا نوعيا في العقدين الأخيرين من القرن العشرين، حيث استفادت من التيارات الفكرية والفلسفية الوافدة من الغرب، وتعاملت معها تعاملا تفاوتت مستوياته بين الدارسين أنفسهم.

وما يستنتج في هذا الإطار هو أن ما أنجز لا يخرج عما ألفته الدراسات الغربية ولقد استبعد بعض المهتمين فكرة التطابق، مع ملاحظة أن الدراسات العربية في معظمها اجترار لما قيل، وإعادة إنتاج لمثيلها الغربي بأساليب مختلفة، تبقي ملامح التأثر بالنقد الغربي بادية في كل الأعمال.

ومن أبرز رواد النقد الغربي الذين كان تأثيرهم واضحا في حركة النقد العربي بعض أقطاب الحركة الشكلانية الروسية ولاسيما بوريس إيخنبوم، فلاديمير بروب، باكبسون، تودوروف، ومن تأثر بهم وطور المنهج الشكلاني، كرولان بارت، وجيرار جينيت، وغريماس، وكلود بريمان، وكرستينا، وميشيل ريفاتير وسواهم كثر.

ولهذا السبب ألفينا كل الدراسات التي اتخذت المتن السردي العربي موضوعا لها، تقوم على تصور يكاد يتكرر في معظمها، فهي تسعى إلى تحديد الميزات اللسانية والأسلوبية والدلالية، وذلك بدراسة وحدات الخطاب السردي الخارجية المشكلة للعلامات، ابتداء من العنوان إلى آخر الفقرة، مع تحديد البنى الزمانية والمكانية فيه، إلى جانب تحديد شخصياته ووظائفها وطبيعة حوارها ومستويات الكلام في حكيها، ومن ثم تحديد الرؤية التي يتضمنها الخطاب السردي.

وهذا ما ينسجم مع ما أشار إليه تودوروف من وجود شبه اتفاق كلي بين الدارسين الغربيين في تحليل الخطاب السردي، إذ يقول: " يبدو أن اتفاقا عاما قد تم في التحليل السردي، فالدارس يقف على ثلاثة مقاييس هي: الزمن، الرؤية، والطريقة[1].

[1] عبد القادر شرشار: تحليل الخطاب الأدبي وقضايا النص، ص 92.

وقد اخترنا ثلاثة نماذج من النقاد والدارسين العرب وذلك بحسب كيفية قراءة المناهج الغربية دون اعتماد الترجمة بالإضافة إلى عمق التجربة والتمرس في مجال تحليل النصوص السردية والموضوعية العلمية.

1. الدكتور حميد الحميداني:

يتحدد الهدف من بحثه عموما من خلال كتابه " بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي" والمتجلي في بعدين:

البعد الأول: نقل تجربة نقدية ليس لها مثيل في ثقافتنا العربية، تقوم على اعتماد المنهج البنيوي الذي أعاد النظر في طبيعة ممارسة تحليل الأعمال الأدبية استنادا إلى معطيات علمية، مستلهما مادته وأدواته الإجرائية مما أنجز من دراسات لغوية وألسنية حديثة[1].

البعد الثاني : تتبع المسيرة النقدية العربية، وما أحدثته التجارب الحداثية، بعد الميل نحو التحليل الداخلي في دراسة النصوص السردية، وكيف أن أغلب الدراسات التي وظفت المقاربة البنائية اشتملت على مقدمات ومداخل تعكس استفادة النقاد من الجهود المبذولة في الغرب.

ولأن النظرية البنائية موزعة في مواطن نشأتها فهي عبارة عن جهود متفرقة تلتقي أساسا عند محاولة علمنة الدراسة النصية للأدب، ولذلك فإن التأثر بها يقتضي الرجوع إلى المحاولات المتفرقة المكونة لها، مع مراعاة انتظامها التاريخي[2].

وليس من الممكن الاستفادة من المقولات النقدية للنصوص السردية كما حددها رولان بارت وتودوروف وغريماس بدون التعرف على الجهود السابقة، ولذلك لم يقف الباحث عند وصف هذه التجربة النقدية، بل ناقش كثيرا من القضايا.

ويعلل حميد الحميداني إسهابه في وصف النظرية السردية بمبررات منهجية، أي تمثل النظرية واستيعابها قبل البحث عن تجلياتها في الأعمال النقدية العربية.

---

[1] حميد لحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص 2.

[2] المرجع نفسه: ص 3.

إلا أن تقديم هذه المعرفة النقدية عبر منهج تركيبي وضع حميد لحميداني ضمن من كان يعيب عليهم تبني المنهج التركيبي، حيث كانت تقدم تلك المعرفة مبتورة عن مظانها، وسياقاتها الثقافية، فهي لا تستقيم في صورتها المجزأة، وقد تحيل على دلالات متناقضة مع ما وضعت له أصلا.

وحتى ندرك طبيعة البحث الذي قدمه حميد لحميداني نتطرق بإيجاز إلى المقاربة البنيوية للنص السردي (الرواية) من خلال بعديها: النظري والتطبيقي، من خلال اختياره لثلاثة مناهج خصصها للطرح النظري ونموذج واحد للدراسة التطبيقية وهي:

1. الألسنية والنقد الأدبي في النظرية والممارسة، للدكتور موريس أبو ناظر (1979).
2. نقد الرواية من وجهة نظر الدراسات اللغوية لحديثة، الدكتورة نبيلة إبراهيم (1980).
3. القـــــراءة والتجربـــة، حول التجريب في الخطاب الروائي بالمغرب، للدكتور سعيد يقطين (1985).
4. بناء الرواية (دراسة تطبيقية – مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ) سيزا قاسم (1985) نموذج تطبيقي.

وتنطلق الدراسة من فرضية يلزم الباحث بها نفسه وهي أن الدراسة ذات طابع وصفي، فهي لا تقف مع البنيوية ولا ضدها، ولكنها تلتمس عبر نظرتها، ممارساتها، تحديد المنهجية وفاعليتها الإجرائية، إلا أن الممارسة الفعلية كشفت أن الباحث لم يلتزم بالأهداف التي حددها فهو يشير إلى الجوانب السلبية في الدراسات البنيوية، كإهمالها لعنصر مهم، وهو التقويم الجمالي الذي يتضمن أحكام القيمة، وهو الانحراف الذي تقع فيه هذه الدراسات عند عدم التزامها بطابعها البنيوي عند الممارسة، وهو الانحراف نفسه الذي وقع فيه الناقد دون وعي منه[1]، في تناقض مع اختياره النظري على مستوى المنهجية والتطبيق، حيث يتراوح موقفه بين التحليل الداخلي للنص والتحليل الخارجي له، إذ يركز في أكثر من موضوع على ضرورة رصد

[1] المرجع السابق: ص 121 – 141.

الدلالات التاريخية والاجتماعية والنفسية وتفسيرها، لأننا نعثر في رأيه على منجم ضخم لها في النصوص الإبداعية.

2. الدكتور عبد الحميد بورايو :

يعد الباحث عبد الحميد بورايو من الرواد والمؤسسين للحركة السيميائية في الجزائري، وقد دعا إلى هذا الاتجاه من خلال دروسه التي كان يلقيها على طلبة معهد اللغة العربية وآدابها بجامعة تلمسان، وقد كانت تلك وجهة مرفقة بقطيعة إبستيمولوجية.

ولا بأس أن نعرض في عجالة إلى مختلف مراحل تطور الدراسة والبحث لديه من خلال أهم المؤلفات وما عرضت له من مواضيع غاية في التنوع وأولها : " القصص الشعبي في منطقة بسكرة (1986) الذي تبنى فيه المنظور المورفلوجي لبروب في تحليل القصص الشعبي، بالإضافة إلى تقديم بعض المبادئ الأولية في النظرية السيميائية وهو مبحث موجه ومؤسسا للسيميائية في الجزائر والعالم العربي[1].

أما المؤلف التالي وهو " منطق السرد، دراسات في القصة الجزائرية الحديثة (1984) فهو إنجاز مهم في تحليل الخطاب لسردي لوضوح مقاصده وخطابه النقدي، إذ يرسم المؤلف مسار طرق البحث لدى الكاتب الباحث، بحيث اشتمل مجموعة مقالات ومداخلات ومساهماته في حقل الدراسات الأدبية يجمع فيها ما بين العناية بظاهرة السرد لقصصي ومحاولة البحث عن وسائل إجرائية تساعد على تحليل النصوص السردية.

كما تكمن أهمية هذا المؤلف في المادة العلمية التي رصدها الكاتب في "المدخل المنهجي" ومبحث نظري خاص بدراسة "البنية التركيبية للقصة" من منظور المدرسة الشكلانية ونعني بذلك تجربة بروب على الخصوص، وما تلاها من دراسات قدمت إضافة في موضوع تحليل النصوص السردية والتي لا غنى عنها بالنسبة للباحث المتمرس وغير المتمرس.

ولا بأس من عرض للمواضيع التي تطرق إليه المؤلف:

[1] ينظر: ص مالك : السيمة السردية في النظرية السيميائية، دار الحكمة، الجزائر، 2000 ، ص 31.

- نحو منهج لدراسة النص الأدبي.
- الإبداع الأدبي والتراث.
- أزمة تدريس نصوص الأدب العربي في المؤسسات التعليمية.
- البنية التركيبية للقصة.

هذا بالنسبة للقسم الأول أما القسم الثاني فقد حوا ما يلي:

- الأجساد المحمومة لإسماعيل عموقات.
- الجنين العملاق، لإسماعيل عموقات.
- مجرد لعبة، لأحمد منور.

أما القسم الثالث فقد خصص لمقاربات حول الرواية الجزائرية العربية، بحث فيه القضايا التالية:

- الروح الملحمية في رواية " التفكك " لرشيد بوجدرة.
- توظيف التراث الشعبي في بناء الرواية الجزائرية.
- المكان والزمان في الرواية الجزائرية.
- الجازية والدراويش لعبد الحميد بن هدوقة والمشروع الروائي.
- الجازية والدراويش وثنائية الأمكنة.
- استعمال الزمن في الجازية والدراويش.
- حيز نص رواية "نوار اللوز" (لواسيني ألعرج ومفاتيح الولوج للعمل الروائي).
- نظام الأمكنة في رواية "نوار اللوز" وقيمته الرمزية.
- انبثاق المعنى في رواية "رائحة الكلب" (لجيلالي خلاص).

هذه الإطلالة السريعة على إنتاج الكاتب تسمح لنا بالإطلاع على مستوى النضج الذي بلغته الدراسات النقدية في الجزائر والأمر الذي سنتتبعه مع كاتب آخر يعتبر علم من أعلام النقد الأدبي المعاصر في الجزائر لكن قبل ذلك لابد من كشف الخطوات الهامة التي قام بها محمد بورايو في هذا المجال.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

اعتبر الكاتب المقالات المشكلة للقسم الأول مدخلا منهجيا لموضوعه الأساسي وهو:"دراسات في القصة الجزائرية الحديثة"، فهي تتخذ من دراسة النص السردي موضوعا له. وقاسمها المشترك هو التعريف بالمناهج النقدية في تحليل النصوص السردية.

أما هدف هذه الدراسة فهو التعرف على مسألة التعامل مع النص الأدبي التي طرحها الشكلانيون الروس منذ بداية القرن العشرين، وتمحور الجدل حولها في الثلاثينات من ذلك القرن، كما كانت من أهم المسائل التي طرحها النقد الجديد بفرنسا، غير أنه لاحظ تأخر ظهور هذا الطرح في الدراسات العربية !.

ويتلخص هذا المنهج في الإجابة على السؤالين التاليين : كيف تتم مواجهة النصوص الأدبية؟ وما هي الوسائل الكفيلة بمعالجة صائبة لنص أدبي معين ؟

أما الكاتب فقد استعان في إجابته على الطرح السابق بمقولات الشكلانيين الروس ومنهجهم في تحليل النصوص الأدبية، ويتعلق الأمر بتحديد موضوع الدراسة الأدبية، والتركيز على جانب الأدبية فيها، ويستبعد أي مقاربة أخرى لا تتعامل مع النص من الداخل، وهو لذلك يقول: " إن العلوم الأخرى، يمكن أن تفيدنا، لكنها لن تفيدنا علما باشياء مهمة بخصوص الموضوع الأساسي للدراسة الأدبية[1].

ولقد استفاد الكاتب في دراسته للقصة الجزائرية الحديثة من المناهج الغربية في تحليل النصوص السردية، ونظرا لشفافية طرحه، ووضوح تحليله المتمثلة في تحديد الموضوع بدقة وحصر الفرضيات التي ينطلق منها والهدف الذي يصبو إليه، نظرا لكل ذلك كان من السهل التعامل معه ومع أعماله.

كما أن اختياره للمنهجين البنيوي والسيميائي، جعله يميل إلى الدراسة الداخلية للنصوص مع أنه لا ينكر وجود ارتباط بين الرواية والمجتمع.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

[1] عبد الحميد بورايو : منطق السرد: دراسات في القصة الجزائرية الحديثة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1994، ص 3.

أما القسم الثالث من الدراسة فقد اختص بالحقل التطبيقي لمواضيع مختلفة ومتنوعة من القصة والرواية الجزائرية من خلال مادة مختارة بدقة، راعى فيها الباحث تحقيق الانسجام بين المدخل النظري وما نقل عن الغرب من مناهج في تحليل الخطاب الروائي القصصي بشكل عام.

ومن نتائج هذا العمل وضع النصوص السردية في سياقها الزماني والمكاني، ومواجهتها بالنقد الأدبي الجمالي، بعيدًا عن النظام العسير الذي كان يواجه النصوص الإبداعية بالأحكام الجاهزة، التي تنصرف عن النصوص، وتنهال على أصحاها بحثا عن أصولهم وثقافتهم وبيئتهم الجغرافية والاجتماعية.

لقد اختار عبد الحميد بواريو عددا من المواضيع التي وجدها جديرة بالمقاربة، كالبحث في "الروح العلمية في رواية التفكك" لرشيد بوجدرة، و"توظيف التراث الشعبي في بناء الرواية" و "دراسة بنية المكان والزمان في رواية الجازية والدراويش" و"نوار اللوز" لواسيني الأعرج. وهي دراسة تصنيفية وتحليلية للأمكنة والأزمنة الموظفة في النصين الروائيين[1].

وتنطلق مقاربة توظيف المكان والزمان في النموذجين الروائيين المختارين من المفهوم الذي يرى في هذين العنصرين بنيتين تشاركان أبنية أخرى في تحقيق إمكانيات الرواية عن طريق خطاها.

وقد فرق المؤلف في دراسته بين الحيز النصي أي الصورة الشكلية التي تقدم ها الرواية للقارئ، من حيث ترتيب أقسامها وعنواها وعناوين الفصول، وبين الحيز المكاني الذي يشكل الأماكن، سواء منها المتخيل أو الفعلي الذي له وجود عيني، وهو طرح لم تعودنا الدراسات النقدية الكلاسيكية التدقيق فيه، ولكن يعتري هذا الأمر إلى الحمولة المعرفية التي أصبح يمتلكها الخطاب النقدي الحديث، والأساليب الإجرائية المستحدثة.

أما البنية الزمنية فقد نظر إليها في انتظامها (علاقة زمن القص بزمن الأحداث من ناحية، وعلاقة أزمنة الأحداث ببعضها من ناحية أخرى) كما نظر إليها في ديمومتها، أي علاقة امتداد الفترة الزمنية التي تشغلها الأحداث بامتداد الحيز النصي[2].

---

[1] المرجع السابق، ص 116.

[2] المرجع نفسه، ص 116.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

وهو الأمر الذي يعكس مستوى عالي من تمثل النظريات الغربية في تحليل النصوص ونخص بالذكر أعمال تودوروف، وغريماس، وجيرار جينيت، وكلود بريمون، والتي بفضلها تمكن الباحث من الكشف عن طبيعة العلاقة بين البنية المكانية والزمنية، والمضمون الإيديولوجي للروايات والقيم الرمزية التي يحملها هذا المضمون.

3. الدكتور رشيد بن مالك :

الدكتور رشيد بن مالك صاحب مشروع السيميائية في تحليل لنصوص السردية، ضمن علم الأدب، وإن كان هو نفسه يرى أن الحديث عن علم الأدب في الوضع الراهن للبحث سابق لأوانه لاعتبارات ثلاثة هي:

أولا: إن الحديث عن علم الأدب يعني أن مسألة العلمية محسومة سلفا، بوجود قوانين علمية للأدب، على نحو ما هو موجود في العلوم التجريبية، ويحيل هذا على بعض التحفظات، ذلك أن علم ألأدب في الفكر النقدي الأوروبي، تقف وراءه تيارات فكرية عرفت تطورات يصعب معها تدقيق ما نعنيه بموضوع هذا العلم.

ثانيا: إن موضوع علم الأدب عند رومان ياكبسون، يتجسد في ألأدبية بوصفها قاعدة تجيز لنا التميز بين الأدبي وغير الأدبي، ويظل الحديث عن علم ألأدب يثير تساؤلات تكون الإجابة عنها مشروطة بالمعاينة التاريخية للممارسات النظرية التي أفرزت خطابا نقديا مبنيا على رؤية جديدة للأدب.

ثالثا: بدأت الرؤيا العلمية تتبلور مع بداية الستينات حيث تشكلت مرحلة حاسمة ومتميزة في التنظير النقدي بظهور كتاب "علم الدلالة البنيوي" لغريماس، الذي يعد بحثا حقيقيا في السيميائيات[1].

[1] رشيد بن مالك : قراءة سيميائية في قصة العروس لعسان كمالي، مجلة معهد اللغة لعربية وآدابها، ع12، جامعة الجزائر. 1997. ص ص 374 – 375.

إن هذه التحفظات لا تلغي قيام مشروع علم الأدب، وإنما تشير فقط إلى أن البحث عنه سابقا لأوانه، على اعتبار أن النقد العربي لم يعرف نفس الظروف التي هيأت لظهور هذا العلم في الغرب.

وهذه الظروف لا يمكنها أن تتكرر على المنوال نفسه في الثقافة العربية بالإضافة إلى عوامل أخرى كنقص في الاستعداد لدى الباحثين العرب في التعامل مع المناهج الحداثية، ولعل هذا ما دفع الباحث رشيد بن مالك إلى تأجيل الحديث عن علم الأدب لعدم وجود خطاب نقدي علمي بالمواصفات الأكاديمية، وذلك لما كان يشعر به من إقصاء للتيار الجديد، والتشبث بالمناهج الكلاسيكية، ومن ثم انصب تفكيره على الطريقة التي تقنع القارئ العربي وتدفعه إلى تلقي الرسالة العلمية[1].

ولا بأس أن نتعرض لبعض مؤلفاته لنقف على مدى التطور الذي بلغته الدراسات النقدية الحديثة في الجزائر على يده :

- البنية السردية في النظرية السيميائية، دار الحكمة، الجزائر، 2000.
- قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، دار الحكمة ، الجزائر ، 2000.

وللباحث عدد من الدراسات الأكاديمية نشر بعضها في المجلات الوطنية والدولية، كما نشرت له بحوث مترجمة في مجال السيميائيات.

وواضح من كل هذا أن الباحث يهدف من خلال المشروع العلمي إلى تأسيس منهج في قراءة النظريات الغربية التي ظلت تقرأ مجتزأة، وتقدم غالبا مفصولة عن إطارها المعرفي وسياقها الثقافي مما جعلها تخرج في كثير من الأحيان عن أهدافها المنشودة.

وقد انجر عن هذه الظاهرة تأويلات خاطئة لكثير من النظريات النقدية التي ألفنا التعامل معها، كالبحث في البنيوية والأسلوبية والسيميائية وتقديمها بمعزل عن التيارات الفكرية التي

---

[1] رشيد بن مالك : قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص (إنجليزي – فرنسي – عربي –) دار الحكمة، جزائر، 2000، ص 10.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

كان لها عميق الأثر في تأصيل البحث العلمي، وتقوية الحس المنهجي في الممارسة النقدية وبناء المصطلحات المعتمدة في التحليل السيميائي[1].

وقد عزز الباحث مسعاه بتقديم نماذج تطبيقية تعكس الدراسة العمودية للنص الأدبي. والجانب الغائب في الدراسة العربية التي تركز غالبا على الدراسة الأفقية، فإذا غامرت في الجمع بين التوجهين سقطت في كثير من التناقضات.

ففي البحوث السيميائية وعن طريق البحث في التدرج التكويني للنظرية السيميائية السردية، يكشف رشيد بن مالك عن المنطلقات اللسانية التي تمثل الإسناد النظري لغريماس في تحديده لمفهوم القيمة، حيث يشير هذا الأخير إلى ظاهرة المزج بين المفهومين لدى الدارسين الغربيين كلما جرى الحديث عن الحكايات الفلكلورية، إذ تتماهى القيمة مع الموضوع المرغوب[2]. وبعد عرض التفسيرات المختلفة للموضع والقيمة الواردة في كتاب "في المعنى" لغريماس، تخلص الدراسة إلى أن الموضوع لا يدرك في استقلاليته بل في تحديداته، وأن هذه التحديدات " ترسم في المظهر الخلافي للموضع الذي يؤسس قيمته اللسانية، ويعد في الوقت ذاته إسنادا مرهونا بوجود القيم"[3].

ويندرج اختيار رشيد بن مالك لموضوع القراءة السيميائية للنصوص السردية ضمن مشروع نقدي ، يسعى إلى فحص القصة العربية وفق إجراءات التحليل السيميائي، والنظر في فعالية هذه الإجراءات وإمكانية وضعها كقاعدة علمية، تنبني عليها محاورة النصوص ومساءلتها.

ويقوم التحليل السيميائي للنصوص السردية في منظور الباحث على الآليات التالية:

- اعتبار النص الأدبي أساس ومحور الانشغال، فلا يتعرض التحليل السيميائي لصاحب النص الإبداعي، أو ظروف إنتاجه، وإن فعل فمن خلال معطيات النص ذاته.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

---

[1] المرجع السابق: ص 02.

[2] رشيد بن مالك: البنية السردية في النظرية السيميائية . دار الحكمة، الجزائر، 2000، ص 06.

[3] المرجع نفسه : ص 09.

- ابتعاده عن الأحكام المعيارية وانصرافه عن اجترار المقولات الاستهلاكية مقتصرا على إبراز السمات الخالصة للعمل الأدبي الذي يدرسه، وعلى تبيين شعريته، وقراءة هذه الشعرية في تمثلها عبر المستويات المتعددة التي ينهض عليها.

ورغم كل ذلك يمكننا رصد اتجاهين كبيرين لتحليل النص السردي من خلال استقراء الأبحاث في النص الروائي العربي.

أ – الاتجاه الأول:

تغلب عليه الموضوعية، وليس له مرجعية منهجية محدودة وتعني الموضوعية عند أصحاب هذا الاتجاه الابتعاد عن الأحكام التأثرية التي تتناول وضع القارئ أو الدارس أكثر مما تتناول موضوع البحث.

وما يميز هذا الاتجاه هو مرونته التي تساعده على التأقلم مع مختلف النصوص، إذ لا ينطلق من تصورات مسبقة متحجرة، إنما يسعى للبحث عن مدلولات هذه النصوص واستخلاص موقف محدد، وهو في عمله هذا يعتمد على عدة نماذج دون التصريح بها، وهو لإخفاء منطلقاته وأطر بحثه، وهو في عملية التخفي هذه والتستر يسعى إلى الفرار من محاسبة تزعجه[1].

ب – الاتجاه الثاني:

وهو اتجاه أكثر موضوعية، وأكثر التزاما، يقوم على بلورة القضايا التي يطرحها على نفسه بمنهج بارز الأطروحات، يسعى في ممارسته النقدية إلى "توطيد إنجازاته في أطر وفي سياق يطمح إلى تكريس مدارس أو تيارات بقدر ما يظهر عبره من فعالية في التعامل مع النصوص واستنطاق جماليتها ومضامنها[2].

وما يميز هذا الاتجاه هو الإعلان عن انتمائه إلى منهج بعينه والتزامه عامة بطرائقه وخلفيته الفلسفية والنقدية، ومفاهيمه الأساسية، ولعل هذا ما بلغه الباحث رشيد بن مالك في

---

[1] سامي سويداني : أبحاث في النص الروائي العربي، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، 1987، ص 15.
[2] المرجع نفسه، ص 15.

بحثه عن تجاوز المعالجات الكلاسيكية للنصوص التي جمدت الفكر وحصرته في أطر لا تتجاوز الأحكام المعيارية.

كما يعكس تبنيه المنهج "الغريماسي" في التحليل السيميائي للبنية السردية، مدى التأثر الذي بلغه الفكر الغربي بمناهجه، وتطرق بحثه إلى الحركة النقدية، والبحث الأدبي في البلاد العربية في إطار التعامل مع النصوص.

على أن هناك من يرى لهذا المنهج عللا بارزة منها: إخضاعه النص لرؤية مسبقة، تفقده خصوصيته المتميزة، ليندرج في إطار مرسوم مسبقا، يسقط منه ما لا يتفق مع مجموعة رؤاه. وهو عملية قسر خطرة، لا تستبعد البتر أو التحوير، تضخيما أو تقزيما، ممهدة بذلك الاتجاه المنهجي العام.

كانت الفقرات السابقة عرضا لما توصلت إليه الدراسات النقدية في مجال السرديات معتمدة على منهجين أساسيين هما البنيوية والسيميائية، ومن الواضح أن هذين المنهجين يؤديان إلى نتائج مختلفة عن النتائج التي تؤدي إليها المناهج الكلاسيكية، إذ تحدد هذه المناهج أهدافا بدأ بالبحث عن الشاعرية أو الأدبية في النص السردي الروائي.

لكن ما يستوقفنا ونحن بصدد تحديد النماذج النقدية لتشكل إحدى المقاربات إلى دراسة موضوعنا "شعرية التاريخ في رواية الأمير" هي الإشكالية التي تطرحها كل المناهج وهي هل بإمكان المنهجان المذكوران أعلاه تجاوز المنهج التاريخي والاجتماعي والنفسي ؟

وهل هي القطيعة المطلقة مع المنجز من المعرفة النقدية السابقة، بحيث تغدو القراءة الداخلية للنص مركز الثقل ونقطة الارتكاز ؟ أم أن هناك موقف ثالثا يدعو إلى استثمار المنهجين دون إغفال بعده السوسيولوجي (النص) كما دعى إلى ذلك جولدمان في دراسته من أجل سوسيولوجية الرواية « Pour une sociologie du Roman » أو تحليل باختين للخطاب الروائي[1].

[1] ينظر، ميخائي باختين : الخطاب الروائي، ترجمة محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، 1987.

أما الوعي بهذا الإشكال فهو الذي سيسمح لدراستنا الإلمام بكافة مناحي الموضوع (شعرية التاريخ) ذلك أنه وعلى حد علمنا لا يزال حقلا جديدا لم يطرقه إلا القليل وذلك من خلال الصعوبة التي وجدناها في جمع مراجع هذا البحث.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

ج3: تطور الرواية الجزائرية

I – موقع الرواية الجزائرية :

يستدعي الحديث عن الرواية الجزائرية وتطورها الرجوع إلى خلفيتها التاريخية والإيديولوجية، ذلك أن الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية لم تظهر إلى الوجود إلا مع تنامي المد الثوري وتبلور الفكر الماركسي لدى الكثير من كتاب الرواية بعد الاستقلال، ومعنى ذلك أن مسار الرواية الجزائرية يختلف عن مسار الرواية العربية اختلافا جذريا، فإن كانت الرواية العربية تظهر في مطلع القرن العشرين على يد هيكل فإن ذلك كان بفعل المثاقفة والتقليد، فقد تم لهذه الرواية على يد كتاب آخرين ما يمكن أن نسميه فترة الاختمار التي تنضج فيه أفكار الرواة وتتحدد لديهم أولويات هذا الجنس الأدبي.

وإذا ونحن نبحث عن مرجعية فكرية تنظر للرواية الجزائرية أو العربية، وجدنا فيصل دراج – وعلى عادة إخواننا المشارقة – يؤرخ لروائيين مشارقة على أنهم الرواة الوحيدون الموجودين في العالم العربي، وهو خطأ منهجي لا يفتأ المثقف المصري يقع فيه لقلة إطلاعه أو لقصر في بعد النظر.

فالرواية عند فيصل دراج[1] هي الأسماء التالية : محمد المويلحي، محمد حسين هيكل، إميل حبيبي ، جمال الغطاني ، إدوارد الخراط، صنع الله إبراهيم، وهذا أمر ينم عن طبيعة التفكير النمطي لدى عدد كبير من مثقفينا العرب.

ونحن نرى أنه لا يمكن للمثقف العربي عامة أن يكون فكرة واضحة عن الرواية العربية إلا إذا اشتمل عمله التنظيري نماذج من كل العالم العربي وإلا أنفرد كل مثقف بالتأريخ لرواية بني جلدته وغابت بذلك عن ذهنه النظرة الموضوعية لهذا الجنس الأدبي، الذي كما هو معروف وهو جنس القرن العشرين بامتياز.

وعلى هذا الأساس نجد النقاد المغاربة يتولون الحديث عن أدبهم المحلي دون الاكتراث بآداب الشعوب العربية الأخرى، وكأن أدب كل هذه الشعوب تنشأ في معزل عن آداب

[1] فيصل دراج : نظرية الرواية والرواية العربية، ينظر الفهرست، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ط1، 2002.

الآخرين، وتزداد المعضلة تفاقما إذا علمنا أن هناك الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية والتي لا يحتفل بها العرب إلا قليلا، مع العلم أنها تغطي فترة حساسة من تاريخ الجزائر الثوري. إذ كانت لسان حال المثقف الجزائري قبل قيام الثورة وأثنائها وبعدها، فهي وإن كانت فرنسية اللغة، فإن روحها عربية، ومطالبها عربية (التحرر من قيد الاستعمار) ، فقد كتب محمد ديب ومولود فرعون روائع تعتبر اليوم من عيون الأدب العالمي، مع ذلك فإن النقاد العرب لم يحتفلوا بهذا الأدب على أهميته في إظهار القضية الجزائرية لباقي شعوب العالم.

قد تكون إشكالية اللغة هي سبب تخاذل النقد الأدبي وعزوفه عن هذه الرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية ، لكننا لا نجد ما يبرر هذا الموقف إزاء الرواية المكتوبة باللغة العربية التي ظهرت بالضبط بعد الاستقلال.

وعلى كل حال فإن الوقوف على هذه الإشكالية ليس هذا هو محله، ولكننا نعرض بعجالة إلى الخلفية الإيديولوجية التي انطلق منها معظم الكتاب العرب (بما فيهم الجزائريين) وهي خلفية تستند إلى الفكر الماركسي في محاولة فهم حركة التاريخ ولذلك يستعرض فيصل دراج في معرض حديثه عن الرواية ونظريتها، أعمال جورج لوكتش ولوسيان جولدمان وعالم الاجتماع جان بياجي، حيث يكتمل لدينا الثلاثي المنظر للرواية من منظور ماركسي[1].

فالرواية عند جورج لوكتش هي " ملحمة بورجوازية" تعبر عن حركة المجتمع الرأسمالي وبالضبط عن نزعته الفردية، فهي بالنسبة له مرحلة من مراحل التطور الإنساني وتشكل طور من أطوار التاريخ، وبإمكان هذا الأخير أن يخلفها برواية أكثر تطورا على مستوى الإنساني.

أما جولدمان وهو تلميذ لوكاتش فهو الذي اعتبر أن الرواية لا يمكن أن تقرأ في معزل عن الشفرات التي يقدمها المجتمع، فلا يمكن تفسير العملية الإبداعية إلا في نطاق هذا النسق الاجتماعي الذي مفاده إعادة التوازن للمجتمع كلما فقد توازنه[2]، رغم ما يقول لوكاتش حول إنسان القرن العشرين يعتبر فردا إشكاليا، وذلك بسبب الفلسفة الأخلاقية التي تشكل

---

[1] فيصل دراج : ينظر : نظرية الرواية والرواية العربية : ص ص9،37.
[2] المرجع نفسه : ص 37 وما بعدها.

منظومته الفكرية، فهو إنسان ديسكارت الذي نشأ على الشك حتى في الموجودات. ولا يؤمن إلا بما يراه ذا منفعة شخصية.

أما في الجزائر فقد كانت الرواية العربية استجابة لظرف تاريخي، فقد كانت رواية تحكي الثورة الجزائرية في أدق تفاصيلها، كما التزمت بقضايا المجتمع الجزائري المثقل بالإرث الاستعماري، وهي بذلك تبحث عن فهم عميق للعقلية الجزائرية التي استطاعت إخراج المستعمر من الجزائر، وبمعنى آخر فقد كانت تبحث عن عبقرية هذا الشعب، فكانت جهودها مشتتة بين الضرورة الفنية والضرورة الإيديولوجية، فغالبا ما كانت الإيديولوجية تغطي الحقائق البسيطة وهي تمسك هذا الشعب بأصالته وحريته، وقليلا ما كانت الأعمال الروائية تنجو من سطوة الإيديولوجيا عليها.

إن قراءة في سيمياء العناوين التي أرخت للأعمال الأدبية في الجزائر توضح قصر عمر هذه التجربة، التي سميت بالواقعية الاشتراكية ، وقد كان هذا الاتجاه ردة فعل على حركة التصحيح الثوري في الجزائر وجريا وراء ولاءات تموت بموت أصحابها، أكثر منها تطورا طبيعيا يتمثل مبادئ المجتمع وذلك ببساطة لأن المجتمع الجزائري لم يكن مثقفا !

ومن المراجع التي تعكس ذهنية المثقف الجزائري في هذه الفترة القصيرة .

- مصايف محمد : الرواية العربية الجزائرية الحديثة بين الواقعية والالتزام ، الدار العربية للكتاب طبع سنة 1983، الطبعة الأولى.

فنحن أمام عمل نقدي يؤرخ للسلوك النمطي لدى المثقف الماركسي الملتزم وذلك عند نهاية عهد الاشتراكية ، فهناك نضج فكري لدى النقاد يشير بضرورة التأريخ والتنظير لهذه الفترة التي شارفت على الانتهاء.

مثل هذه الأعمال تتعرض في دراستها إلى إنجازات روائية نال اصحابها قسطا كبيرا من الاهتمام في أوساط الفئات المثقفة ونقصد بالضبط أعمال الكاتب الروائي الطاهر وطار، وقد كانت أعماله مفعمة بالرمزية مما وسع حقل الدراسة أمام النقاد من أجل تأويلات متعددة ومختلفة، ولا بأس من ذكر الأعمال الكاملة التي ظهرت لهذا الكاتب قبل سنة 1983م.

- " اللاز " : الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، طبع سنة 1974، الطبعة الأولى.
- " الزلزال" : الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، طبعة سنة 1976م، الطبعة الثانية
- " عرس بغل" دار بن رشد للطباعة والنشر، طبع سنة 1978 م، الطبعة الأولى.
- " الحوات والقصر" ، دار البعث للطباعة والنشر، قسنطينة، الجزائر، طبع سنة 1980، ط الأولى .
- " العشق والموت في الزمن الحراشي" ، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، طبع سنة 1982، الطبعة الثانية.

هذا نموذج من الأعمال التي تعكس المجتمع الجزائري من خلال شخصيات وقضايا رمزية ، فهي تعكس كما قلنا إشكالية الإنسان المعاصر، إشكالية الفردية إزاء مجتمع ينادي بالقيم الاشتراكية ! إشكالية مجتمع لم يستقر رأيه حول تبني مشروع حضاري ذي سيغة غربية، فهو إذا التزام المثقف الجزائري بالبحث عن الذات في محاولة لإيجاد توافق بين المثل العليا للواقعية الاشتراكية ومكونات الذهنية العربية.

فنحن إزاء عناوين لصيقة بالأرض التي يمشي عليها هذا المجتمع البسيط فهو بعيد كل البعد عن المثل التي ينادي بها أصحاب الواقعية الاشتراكية نظرا لتفشي الأمية فيه،فالواقعية والالتزام اللذان نتحدث عنهما وقف على المثقف،على نخبة كرست نفسها لنشر هذا الوعي عن طريق الكتابة!.

ولما كان التواصل مع هذا المجتمع شبه مستحيل،كانت الأعمال وصفا للإنسان الجزائر وهو يتخبط في متناقضات على المستوى الاجتماعي والنفسي هذا ومن جهة أخرى فإن الإنسان في الجزائر لم يطوي بعد صفحة الحرب الجزائرية ولا يزال يذكر أيامها الدامية،إذا هي مشكلة الذاكرة المعذبة وإشكالية المثقف مع النسيان!

وفي هذا الصدد لا بد من ذكر أعمال الروائي عبد الحميد بن هدوقة التي تشكل واجهة أخرى يطل من خلالها النقاد على مجتمع إنكوى بنار الحرب والانتصار!

إنها المفارقة العجيبة التي أنجبتها الثورة الجزائرية من يحتضن الآخر؟.

- عبد الحميد هدوقة:

- "ريح الجنوب" الشركة الوطنية للنشر والتوزيع،الجزائر ،طبع سنة1971.بدون ذكر -

- "نهاية الأمس"الشركة الوطنية للنشر والتوزيع،الجزائر،طبع سنة1975،بدون ذكر للطبعة.

- "بان الصبح"الشركة الوطنية للنشر والتوزيع.الجزائر،طبع سنة 1980 بدون ذكر للطبعة.

فالنخبة التي نادت بالإشتراكية تكشف الآن الوعي الزائف ذاته الذي تحدث عنه لوسيان جولدمان[1] في تحليله للإشكالية الفردية،إذ تبين أن ثورة الجزائر أحدثت حالة من عدم التوازن، و أن هذه الثورة أكبر من أن تحتويها نخبة تدين بالإيديولوجية الماركسية المنسلخة عن الانتماء الحضاري لشعب استرجع ذاكرته!.

فنحن أمام عناوين تودع الأمس البطولي بكثير من الأسى،والأمس الذي شهد فعل التحرر بإمتياز،لتجد نفسها في قبضة هاجس التحرر من جديد،هاجس التحرر من الجهل،هاجس التعرف على الذات، الذات اللصيقة بالماضي والتي يصعب معه طي صفحة النسيان،ذات لا تكاد تبصر أفق المستقبل لشدة وطأة الأمس الدامي عليها.

إن الواقعية الاشتراكية في أذهان النخبة هي المشروع البديل للأمبريالية العالمية،وهي محاولة إستبدال البرنوس بالمعطف علّ ذلك يشكل تغييرا إجتماعيا،لكن هذا الأخير لم يستوعب هذا التغيير الذي يحاول طمس الهوية الوطنية سواء كان عن قصد أو عن غير قصد،فبدأ أن هذا الشعب مقبل على مأساة أقسى من مأساة الحرب،ذلك أن الذي يراوده على نفسه الآن هم من بني وهم محل ثقته،وصعب بعدها استعادة الثقة في النخبة المثقفة التي قادت التغيير تحت مظلة الاشتراكية،فبإسم أي إيديولوجيا نخاطب الجماهير بعد ذلك؟.

ونحن هنا نستعرض عناوين لروايات هي لسان حال المجتمع، ودليل على عمق الهوة بين الذاكرة الاجتماعية وبين وعي المثقفين بضرورة التغيير!.

---

[1] فيصل دراج: نظرية الرواية والرواية العربية، ص 37 ما يليها.

- عبد المالك مرتاض:"دماء ودموع"نشرت مسلسلة في جريدة الجمهورية،وهران،من منتصف شهر نوفمبر سنة 1977 إلى 26يناير 1978.
- إسماعيل عموقات:"الأجساد المحمومة"الشركة الوطنية للنشر والتوزيع،الجزائر،طبع سنة 1979،بدون ذكر للطبعة.
- إبراهيم سعدي:"المرفوضون"الشركة الوطنية للنشر والتوزيع،الجزائر،طبع سنة 1981،بدون ذكر للطبعة.
- أحمد الخطيب:"الطريق الدامية"الشركة الوطنية للنشر والتوزيع،الجزائر،طبع سنة 1983،ط الثانية.

هذه عناوين صارخة من أعماق الجزائر الجريحة،تنتظر من يضمد جراحها أو يلملم أحوالها النفسية الشديدة الإضطراب،إن هاهنا خنجر مغروس في صدر الجزائر،فهي لاتزال دامية،فمن يزيل هذا الخنجر؟،هذه هي ملحمة النخبة المثقفة،أو النخبة الحاكمة،إعادة التوازن لمجتمع لا يزال يدفع ثمن الحرية غاليا.

ولعل القارئ يلاحظ بكل سهولة التاريخ الفاصل بين طورين زمنيين(بداية الثمانينات من القرن الماضي)في حياة الشعب الجزائري،حيث تتحرك عجلة التاريخ من جديد،من اجل التطلع إلى المستقبل دون نسيان الماضي،وهذا ما يفسر ركوب النقاد موجة التغيير لعلهم يمسكون بحبل التاريخ قبل فوات الأوان.

وقد عثرنا على عنوانيين شديدي الأهمية، يشكلان علامة سيميائية يجدر الوقوف عندها من أجل استرجاع محصلة الأعمال الروائية السابقة ووضع المسار الجديد لها.

- مجموعة من النقاد:"الرواية العربية واقع وأفاق" دار ابن رشد للطباعة والنشر، بيروت، طبع سنة1981، ط الأولى.
- الأعرج واسيني:"اتجاهات الرواية العربية في الجزائر"رسالة نال بها صاحبها درجة"ماجستير"من جامعة دمشق.

فنحن إزاء ناقد يعيد الرواية العربية بما فيها الرواية الجزائرية،ليكشف قانون التغيير الذي افتقدته المجتمعات العربية طيلة هذه الفترة،ليصحح وعيه بالذات وبالآخر،إنها ترتيب لأولويات الحياة اليومية للمجتمعات العربية،إنها ببساطة إعادة اكتشاف العناصر المؤصلة للشخصية الجزائرية على وجه الخصوص،ومن ثم ربطها بالدوائر العربية والإسلامية حتى تجد في ذلك حاضنة تصونها من الضياع والتيه.

II- الرواية العربية والعودة إلى التراث:

لم يظهر تيار التوجه إلى التراث في الرواية العربية المعاصرة فجأة،وبلا مقدمات،بل وقفت وراء وجوده بواعث كثيرة،فإذا كان من السهولة معرفة الدوافع والأسباب التي تؤدي إلى نشوء الظواهر العلمية،فإن الأمر يبدو في غاية الصعوبة حين يتم البحث في الإبداع الأدبي،ولذا ارتأينا أن نتحدث عن البواعث الرئيسية،التي يمكن تقسيمها كالتالي:

1-البواعث الواقعية:

أدت حرب حزيران 1967وما تمخض عنها من نتائج سلبية إلى خيبة أمل كبيرة ظلت تحفر عميقا في وجدان أبناء الأمة العربية،ولاسيما المثقفين الذين أدركوا أن الهزيمة لم تكن عسكرية فحسب،بل كانت هزيمة حضارية،وأن محو الهزيمة وأثارها،يتطلب التفكير في البنى الفكرية،والاجتماعية والسياسية والاقتصادية والثقافية للمجتمع،كما أدرك المثقفون العرب بعد حرب حريزان أيضا أن العودة إلى الجذور ضرورية ليس من اجل الإنغلاق على الذات وتقديس الأجداد،وتمجيد الماضي،بل مساءلة الذات من خلال مساءلة الماضي،والوقوف على الخصائص المميزة،والهوية الخاصة.

لقد استجابت الرواية العربية،بوصفها أحد مظاهر الثقافة في المجتمع،كما استجابت مظاهر الثقافات الأخرى، كالشعر والمسرح لما فرضته الحرب من العودة إلى التراث،ولكن لا يعني هذا أن الرواية العربية لم تعرف توظيف التراث قبل نكسة حزيران،بل يعني أن التوجه إلى التراث بعد النكسة تميز بخصوصية لم تكن معروفة من قبل.

2-البواعث الفنية:

شكلت طبيعة العلاقة بين الرواية العربية والرواية الغربية أحد أهم الأسباب التي دفعت الروائيين في العقود الثلاثة الأخيرة إلى توظيف التراث كما مر معنا،وترافق تراجع الرواية الغربية بوصفها المثال الأعلى بالنسبة إلى الرواية العربية،وظهور روايات أخرى تنتمي إلى أمريكا اللاتينية،واليابان،وإفريقيا،وتميزت هذه الرواية بشكل فني مغاير للشكل الفني في الرواية الغربية،وساهمت(ولاسيما الرواية في أمريكا اللاتينية)في الغوص في البيئة المحلية،ورصد عادات الشعب وتقاليده وتراثه،وتوظيف التراث الإنساني،ولاسيما حكايات ألف ليلة وليلة التي أثرت كثيرا في الرواية العربية للعودة إلى قراءة التراث،والتأسيس عليه،والغوص في البيئة المحلية.

3-الحركة الثقافية:

مهد لظاهرة توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة ما بذله بعض النقاد والباحثين،من وجهود للعودة بالرواية العربية إلى تلك الأصول والجذور التراثية،بدلا من ربطها بالرواية الغربية،وقد وجد هؤلاء الباحثون أن كتب التراث تنطوي على ألوان كثيرة من القصص،كالقصص الديني،والقصص البطولي،وقصص الفرسان،والأخبار والمقامات،والقصص الفلسفي [1]،فما كان منهم إلا أن قطعوا صلة الرواية العربية بالرواية الغربية،ونسبوها إلى هذه الأشكال القصصية السردية الموجودة في بطون كتب التراث.

ولا بد لدراسة ظاهرة توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة من العودة إلى مرحلة المخاض للكشف عن الأشكال القصصية التراثية في الفترة التي سبقت دخول الرواية إلى الثقافة العربية،وكيف تم التعامل مع الأشكال والأنواع،ولإجراء مقارنة بين توظيف التراث في بداية الرواية العربية وتوظيف الظاهرة نفسها في العقود الثلاثة الأخيرة من القرن العشرين التي شهدت محاولات جادة لتأسيس الرواية العربية على التراث. إتجهت الثقافة العربية في النصف الثاني من القرن التاسع عشر إلى إحياء التراث العربي القديم،شعره ونثره،فحاك الشعراء الجدد في قصائدهم النموذج الشعري القديم،وقلدوا القدماء في الوزن والموضوع والقافية والأسلوب.

---

[1] موسى سليمان: القصصي عند الحرب، "دار الكتاب اللبناني" ط3. 1960.

وعلى هذا الأساس اتخذ الشكل الروائي في البداية وسيلة لتعليم الأجيال،واطلاعها على الوافد الجديد في الحضارة الغربية[1].وقد بدا هذا الشكل الروائي اقرب إلى الأشكال السردية والقصصية التراثية،كالمقالة والرحلة والسيرة... إلخ.

وسرعان ما اكتشف الكتاب أن المقامة هي اقرب الفنون النثرية إلى الرواية،بحكم تصويرها لحياة البسطاء في قالب قصصي،وأسلوب ساخر،لذا حظيت باهتمامهم في بداية عصر النهضة،فظهرت المحاولات الروائية،الأولى على شكل مقامات تناولت موضوعات عصرية جديدة،وعبرت عن الجديد الوافد من الحضارة الغربية،فرواية "علي مبارك"علم الدين"تحدثت عن العلاقة بين الشرق والغرب،وما استتبع هذه العلاقة من أطروحات فكرية وحضارية من خلال شخصية "عالم الدين "،وهي شخصية مثقف تقليدي يحاول تفسير متناقضات بيئة تقليدية،وهي المجتمع المصري في ما بعد منتصف القرن التاسع عشر.[2]

واتخذت رواية" عالم الدين"على الصعيد الفني شكل المقالات القصصية التي يطلق عليها اسم المسامرات وهو شكل تقليدي يرجع إلى فن المقامات في النثر العربي،ولكن بعد أن حمله المؤلف مضامين جديدة،تتناول بعض مظاهر الحياة العمرانية والعلوم الطبيعية والمباحث التاريخية.[3]

أما رواية حديث "عيسى بن هشام"لمحمد المويلحي فتختلف عن غيرها من المحاولات الروائية التي اتخذت شكل مقامة،من حيث إنها محاولة للتخلص من هيمنة الشكل التراثي عن طرائق الخروج عن بعض قوانينه وخصائصه،كالابتعاد عن لغة السجع في الحوار بين الشخصيات،وربط القصص المتفرقة بإطار روائي أعم[4]،وهذا ما تفتقر إليه المحاولات الروائية التي سبقتها،وجاءت على شكل مقامات وأحاديث قصصية منفصلة.

---

[1] عبد المحسن طه بدر: الرواية العربية في مصر،دار المعارف مصر،ط 1 ،1963 ص51.
[2] عبد السلام شادلي: شخصية المثقف في الرواية العربية الحديثة،دار الحداثة،بيروت،1985،ص 50.
[3] المرجع نفسه،ص 51.
[4] المرجع نفسه ،ص 76.

III -نموذج من توظيف الحكاية الشعبية في الأدب الجزائري:

إذا كانت رواية"ليالي ألف ليلة وليلة"[1]،قد حطمت البنية السردية لألف ليلة وليلة،ومن خلال نقل الراوي المسرود والمروي له إلى شخصية روائية وزجها في الحكي،فإن رواية"رمل الماية،فاجعة الليلة السابعة بعد الألف"[2]حافظت على البنية السردية لألف ليلة وليلة،وتركت مادة الحكي باستثناء إعادة سردها لحكاية"معروف الإسكافي".

تتألف رواية رمل الماية كألف ليلة وليلة من حكاية إطارية،تضم حكايات ثانوية،فثمة راوي مفارق لمرويه،هو"دنيا زاد"التي تتقمص دور شهر زاد بوصفها راوية لكل الحكايات،وثمة أيضا مروي له،هو"شهريار بن المقتدر بالله"صنو شهريار وحفيده،وقدتولد عن الحكاية الإطارية التي حافظت عليها الرواية حكايات ثانوية كثيرة،كحكاية البشير المورسكي،وابن رشد،وابن الحلاج،وسقوط غرناطة،وأبي ذر الغفاري،وبوذان القلعي،إن الليلة السابعة بعد الألف التي تسرد الرواية ما حدث فيها،تشبه احد ليالي الف ليلة وليلية من حيث كونها تضم حكايات كثيرة،ونحن نمثل لذلك بالشكل التالي:

1-دنيا زاد تروي لشهريار بن المقتدر أربعة عشر حكاية.

2- البشير المورسكي يروي حكايته.

3- الراعي يروي حكاية البشير.

4- البشير يروي حكاية حمود الاشبيلي.

5- البشير يروي حكاية صلب الحجاج.

6- البشيري يروي حكاية ابن رشد.

7- البشير يروي حكاية أبي ذر الغفار مع معاوية ابن أبي سفيان.

8- البشير يروي حكاية اهل الكهف.

9- الراعي يروي حكاية الحضر.

---

[1] نجيب محفوظ:"ليالي الف ليلة وليلة"،مكتبة مصر القاهرة ،د-ت

[2] وسيني الاعرج:رمل الماية،فاجعة الليلة بعد الألف،دار كنعان،دمشق1 1998.

10- المجدوب يروي حكاية البشير.

11- المجدوب يروي حكاية مريانانة.

12- ماريوشا تروي حكاية بوزيان القلعي.

13- ماريوشا تروي حكاية المجدوب.

14- المجدوب يروي حكاية عمي الطاووس.

يشير ما سبق إلى احد مظاهر السرد في ألف ليلة وليلة،وهو تعدد الرواة والمروي والمروي له،ويضاف إلى المظهر السردي السابق توظيف الرواية لسمة رئيسية في السرد الحكائي هي التعدد على مستوى الراوي فقط،وبقاء المروي مفردا،فحكاية البشير المورسكي يرويها رواة متعددون،كالمجدوب الذي يروي حكاية البشير عن احد القولين،والعلماء السبعة،والرجل ذي اللحية،وماريوشا،والراعي والبشير نفسه الذي روى قصة من حكايته.

إن توظيف رواية"رمل الماية"للبنية السردية لألف ليلة وليلة يتناسب وموقف السرد الروائي مع ثنائية السرد الشفهي والسرد الكتابي،وتوجيه النقد إلى السرد الكتابي"الوراقين"،لإلتصاقه ببلاط الحكام والسلاطين،وتزييفه الحقيقة،طمعا بالمال وخوفا من سيف الجلاد.

هذه هي جل الوظائف التي تؤديها البنية السردية في رواية رمل الماية لوسيني الأعرج،وهي محاولة لتوظيف غنى التراث في هذا الجانب في الكتابة السردية ومحاولة خلق فضاء شاعري يخالف الحكاية الرسمية التي تعتمد السرد الكتابي الذي غالبا ما يخالف الحقيقة،هذه الأخيرة التي هي الأصل الذي يقوم عليه البحث في تاريخ الشعوب،وتتولد الشعرية هنا من تعدد الروايات ومن تعدد الشخصيات التي يحركها الراوي أو الكاتب،ومن ثم فإن البحث عن الشعرية في هذه الرواية يكون بالإشتغال على مستوى فضاء المتخيل ولا يتأتى ذلك إلا بمعرفة عميقة بالمجتمعات العربية الإسلامية والتطورات التاريخية التي مرت بها،وعلى كل حال تعد هذه الرواية تجربة رائدة في الجزائر على مستوى توظيف الموروث الثقافي من اجل بناء شكل جديد للرواية يخاطب الذاكرة الجماعية للإنسان الجزائري.

IV- توظيف التاريخ في الرواية:

يسرد النص التاريخي في النص الروائي أحيانا كما هو في المصادر التاريخية،أي أنه يرد على شكل بنية سردية مستقلة محصورة بين قوسين صغيرين،وهنا لابد من قطع السرد الروائي لإدخال النص التاريخي الموظف الذي يأتي غالبا بواسطة الشخصية الروائية التي تستشهد بنصوص المؤرخين في معرض حديثها أو حوارها مع الشخصيات الأخرى،يقول بشير المورسكي بطل رواية وسيني الأعرج"رمل الماية فاجعة الليلة السابعة بعد الألف"ترامى السؤال القديم إلا ليعيد إلى ذاكرتي وجه ماريانة،أيعقل أن تكون الأرض الآخر أردأ من محاكم التفتيش؟السؤال لم يكن وهميا لأني سأتذكر فيما بعد كلاما قرأته لصاحب نفح الطيب"المقري"حين كانت أول وآخر مدينة دخلتها بعد مأساة الكهف تحترق مثل لعبة كبيرة صنعت من التبن،"وتسلط عليهم الأعراب ومن لا يخشى الله تعالى في الطرقات،ونهبوا امواهم ،وهذا ببلاد تلمسان وفاس،ونجا منهم القليل من هذه المعرة،وأما الذين خرجوا في ضواحي تونس فسلم أكثرهم،وهم لهذا العهد عمروا قراهم الخالية وبلادهم وكذلك بتطوان وسلا،ومتيجة الجزائر...[1]

أما تحويل السرد التاريخي إلى سرد روائي يقتضي أحداث تغيير في الخصائص المميزة للسرد التاريخي وهذه الخصائص هي:[2]

أ- هيمنة صيغة الفعل الماضي.

ب- سرد الأحداث على أنها شيء مضى وأنتهى.

ج- مراعاة التسلسل الزمني للإحداث.

د- هيمنة ضمير الغائب.

ر- عدم مشاركة الراوي/المؤرخ في الإحداث.

---

[1] وسيني الأعرج:رمل الماية ،ص 41.

[2] سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي،المركز الثقافي العربي،بيروت ،1989 ص ص ص،134، 262، 368.

ولا تتشكل الرواية على الصورة الفنية النهائية إلا إذا تضافرت تقنيات السرد الروائي محدثة تغيرا جوهريا على النقاط المذكورة أعلاه، لتكون النتيجة كالتالي:

أ- إذا كان السرد التاريخي بهيمنة صيغة الماضي،وسرد الإحداث بوصفها شيئا مضى،فإن **السرد الروائي يتميز بأن الزمن فيه منفتح على الحاضر،أي أن الماضي يصبح ماضيا مستمرا،ويتحقق استمرار الماضي في الحاضر من خلال ربط الماضي بالحاضر،والحاضر بالماضي،في إطار علاقة جدلية تجمع بين زمنيين،ولعل أصدق مثال على انفتاح الماضي على الحاضر واستمرار الماضي في الحاضر هو ما نجده في رواية رمل المابة من تأكيد أن ما حدث في الماضي يحدث الآن وأن التاريخ يعيد نفسه"منذ أكثر من أربعة عشر قرنا وهو يكرر نفس اللغة ونفس الحركة بالأيدي التي لا تعرف إلا تلويحة التهديد".** [1]

ب- **تكسير التسلسل الزمني،الانتقال من زمن القصة إلى زمن السرد في رواية رمل المابة:يعد التسلسل الزمني للأحداث أهم خصائص السرد التاريخي،إذ يكفي أن نضع الأحداث في تسلسل زمني حتى نحصل على سرد تاريخي**[2]**،وتجري الأحداث بسرد تاريخي وفق زمن تسلسلي منطقي،يتألف من بداية ووسط ونهاية،أما الأحداث في السرد الروائي فلا تخضع للتسلسل المنطقي الذي يحكمها في العالم الخارجي،بل تخضع لمنطق السرد الروائي الذي يتلاعب بالزمن،فيقدم ويؤخر،وهكذا فإننا نميز بين زمنيين:زمن القصة وزمن السرد الذي لا يخضع للتسلسل الزمني المنطقي،ويمكن أن نستعين بالخطاطة التي وصفها الدكتور حميد الحميداني للتميز بين زمن القصة وزمن السرد.**

أ ← ب ← ج ← د   زمن القصة

ج← د ← ب ← أ   زمن السرد

ولتوضيح طريقة الانتقال من السرد التاريخي إلى السرد الروائي عبر الانتقال من زمن القصة إلى زمن السرد نقارن بين طريقة تسلسل الأحداث في الوحدة السردية المتعلقة بسيرة

---

[1] رمل المابة ،ص115.

[2] عبد الله العروي :مفهوم التاريخ،المركز الثقافي العربي،بيروت،ط1، 1992 ص 75.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

حياة"الحلاج"في النص التاريخي وفي رواية "رمل الماية"،تجري أحداث حياة الحلاج في السرد التاريخي على الشكل التالي:

1-اتهام السلطة للحلاج بالكفر والإلحاد والمروق عن الدين.

2-القبض عليه وهو في مدينة سوس.

3-محاكمته وتوجيه الاتهامات إليه.

4-الحكم عليه بالصلب وحرق جثته.

5-ما حدث أثناء صلبه .

6-إحراق جثته وذر رمادها في نهر دجلة.

أما السرد الروائي فلا يتقيد بالتسلسل المنطقي للأحداث وإنما يتلاعب بها،فيقدم ويؤخر،ويتصرف في المادة التاريخية و تسلسلها كما يشاء ،فالوحدة السردية المتعلقة بالقبض على الحلاج ترد متأخرة عن موقعها في السرد التاريخي.[1]

V-توظيف أحداث التاريخ:

تنقسم الإحداث والوقائع التاريخية التي وظفتها الرواية العربية إلى قسمين،أولهما:أحداث السقوط حيث يعم الظلم والاستغلال،وتنتشر الفتن على المستوى الداخلي ويتعرض المجتمع إلى هجمات الأعداء والهزائم على المستوى الخارجي،أما ثانيها:فهي أحداث النهوض،حيث يعم العدل والمساواة بين أفراد المجتمع،ويحقق الشعب النصر على الأعداء، و نحن نكتفي بالحديث عن القسم الأول في رواية رمل الماية التي أتخذناها كنموذج لتطور الرواية في الجزائر.

تسرد رواية وسيني الأعرج"رمل الماية"أحداث السقوط في التاريخ العربي،التي تبدأ بحسب الراوي من الخليفة عثمان بن عفان،وتنتهي بالعصر الحديث الذي يشهد تسلط"بني كلبون"على البلاد،وتعرض رواية رمل الماية لإجهاضات المحاولات الثورية التي قام بها أبو ذر الغفاري وابن رشد،بالإضافة إلى سرد أحداث سقوط غرناطة،والتعذيب الذي تعرض له الناس

[1] رمل الماية: ص 126 وما بعدها.

على يدي محاكم التفتيش في الأندلس،بعد سقوط الحكم العربي،لقد وظفت رواية رمل الماية أحداث السقوط في التاريخ العربي لتؤكد أن الحاضر المعيش ليس إلا امتدادا للتاريخ العربي في جانبه المظلم،جانب القهر والاستغلال،والظلم والتسلط،إن قامة الحاكم الثالث عثمان بن عفان -بحسب رأي الراوي-تشبه قامة ملوك هذا العصر.[1]

ويقول البشير المورسكي،بعد سماعه قصة سيدنا الخظر من الراعي "ما الذي تغير من الزمن القديم حتى الآن،ما الفرق بينه وبين محاكم التفتيش في وظيفة الموت التي يمارسها كل واحد؟؟؟،إزابلا كانت لا تتنفس إلا روائح الموت،فرديناند كان ينام على جلود المارانوس والمورسكيين.

ما الذي تغير؟نفس الأقاصيص ونفس الأحجيات ونفس العقلية الخائبة،بين غرناطة ونوميديا "أمدوكال"خيط من الدم خاطه محمد الصغير".[2]

"وإذا كان أبو عبد الله محمد الصغير باع غرناطة للقشتاليين،فإن الحاضر ليس بأفضل من الماضي،وما حدث في الماضي يستمر في الحاضر،فهاهي البلاد تسلم من جديد في العصر الراهن لبني كلبون،ولا يختلف الحكيم شهريار بن المقتدر بالله عن أجداده،فهو خائن مثلهم،وصورة طبق الأصل عنهم،إنه عميل للأجانب يضلل شعبه ويزيف الحقائق.إن ما شاهده الماضي من صراع على السلطة بين الآباء والأبناء والأحفاد يستمر في الحاضر،فيقتل"قمر الزمان"أباه شهريار بن المقتدر بالله،ويعتلي العرش بمساعدة الأجانب،وقد عبر بشير المورسكي عن الفترة المظلمة في تاريخ العرب بقوله:"كان يصرخ "الحلاج"،وكانوا يبيعون البلاد للأتراك والفرس،قالو:خذوا البلاد وأعطونا الذهب والكرسي والغلمان،ولا تخلعوا عنا الحكم،لكنهم في لحظة الهوس بدئوا يأكلون رؤوسهم الواحد تلو الأخر،المعتصم،المتوكل،المنصور قتل أباه وأعتلى الكرسي،وأنتهى مسموما،المستعين المهدي،والمعتمد،الموفق والمعتضد والمقتدر أحد الأجداد الذي مازال دمه يسري في وجوه هذا الزمن الأرقط،في قلب كل واحد منهم المقتدر القاهر الأهوج

---

[1] رمل الماية،ص 37.
[2] المصدر نفسه،ص ص 58، 59.

الذي إنتهى في كيس قمامة،تركوهم يتقاتلون ليرموهم في اقرب مزبلة على أطراف بغداد، أشعلوا النار في المدينة والعباد.القلة التي صرخت في المدينة نفيت خارج الصور،وقتلت في الفلوات دهسا بالجياد،أو دفنت حية،عارية،أو صلبت".[1]

وإذا فنحن أمام رواية جزائرية تطورت على مستويين:مستوى البنية والشكل عموما كما رأينا سابقا،ومستوى المنظور،حيث أصبح صوت الضمير الإنساني أكثر حضورا،فهي الرواية التي تسترجع التاريخ لتعتبر به،وهي الرواية التي لا تقدم التاريخ كما جاء في بطون الكتب الصفراء،بل تعمل فيه العقل والموهبة لتشكل جنسا أدبيا(الرواية)متميزا،تسري فيه روح تؤنب الماضي والحاضر،تنظر إلى الحاضر بعيون الماضي.

إن رواية رمل الماية نموذج عن التطورات التي لحقت الرواية الجزائرية بعد أن استوعب صاحبها الموروث الشعبي والتاريخ،بعد أن أعوزته الأيديلوجيا،بعد أن أعوزته الواقعية الاشتراكية،بعد أن أعوزه الإلتزام،بقضايا شعبه،كل ذلك لم يجد نفعا،فخاطب شعبه على لسان من لا يرحم، التاريخ!...

[1] رمل الماية،ص 131.

الفصل الثاني

شعرية التاريخ في رواية الأمير لـ واسيني الأعرج

أولا: مدخل إلى شعرية التاريخ.

ثانيا : بنية الزمن في رواية " كتاب الأمير".

ثالثا : المكان في رواية "كتاب الأمير".

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

أولا : مدخل إلى شعرية التاريخ

1. التاريـــخ فـــي النـــص الأدبـــــــي :

عندما كانت البنيوية في أوج ازدهارها أظهر لوسيان جولدمان دور الوعي التاريخي لدى الكاتب، الواعي أو الذي ينتمي إلى اللاوعي الجماعي، حيث يوضح الناقد كيف شكلت تراجيديا راسين والمقالات الفلسفية لباسكال نظرة خاصة بموازاة بين البنى الثقافية الأدبية والبنى التاريخية الاجتماعية للنص.

ويرى آخرون في النص الأدبي إنتاجا حقيقيا لم يستطع التاريخ الكشف عنه وذلك من خلال تأويل التاريخ وفقا للمتخيل الجمعي المتوفر في تلك اللحظة الآنية، أما أسباب عدم قدرة التاريخ على كشف الحقائق كلها فلأنه ينخرط في المجرى المؤسسي للسلطة، لذلك كان إنجلز يقرأ في بلزاك الملكي المحافظ تصويرا أكثر صدقا للمعارك الاجتماعية في القرن التاسع عشر في فرنسا.

والحقيقة التي لا مفر منها أن في آداب العالم نجد أشكالا مختلفة لهذا التاريخ الآخر الذي يقوله الأدب، بدءا من الرواية المسماة بالتاريخية، فقد أظهر مثلا جورج لوكاتش كيف ألف ولتر سكوت الرائد اللامع للنوع، قصصا تخييلية مستندة إلى شخصيات وأحداث تاريخية تنتج دلالة جديدة، بينما درس عبد المحسن طه بدر في مصر الخاصة البدائية للروايات الأولى، الفرعونية، لنجيب محفوظ، حيث غياب الوعي التاريخي لا يساهم في بناء الحبكة[1].

ويتجدد التاريخ في أشكال أخرى للتخييل، تكشف عن حبكة النص المنجلية فكل شخصيات عادية يلزمها تاريخ زمنها إلى المنفى (كشخصية مونسيور دي بوش !) أو الترحيل باحثة عن حلم أو قائمة بمقاومة، يكونان في خلفية عواطفها، رغباتها وطموحاتها وإخفاقاتها، بينما لا تظهر شخصيات تاريخية إلا صدفة ونادرا.

---

[1] عبد المحسن طه بدر: الرؤية والأداة، دار الثقافة لطباعة ، القاهرة 1978، ص 67.

وهذا جابريل قارسيا مركيز يصور تاريخ أمريكا اللاتينية الدامي في قصص تفضح في خليط من السخرية دكتاتورية زمن الأنظمة العسكرية، وتموقع إيزابيل آلندي قصصها الأسرية في تشيلي، ممزقة بين صراعات على السلطة وباحثة عن حداثته.

وما من شك أن القص التخييلي يقول بشكل أفضل من الخطب الرسمية احتلال فلسطين، في سرد حكايات بشر عاديين، طردوا من أرضهم، يتجولون من منفى إلى آخر أو أجبروا على العيش في أرضهم المغتصبة، وهكذا يصبح الأدب بحثا عن الهوية أو إرادة بقاء في أعمال غسان كنفاني.

وقد تعرضنا لمنفى العرب المسلمين في إسبانيا ومحاكم التفتيش وهو منفى تقصه الكاتبة المصرية رضوى عاشور في ثلاثية غرناطة ومريمة، والرحيل[1] كما تقص رواية "الأمير" لواسيني الأعرج منفى الأمير في جزء منها كما سنرى، أما الموضوع التاريخي لسقوط غرناطة فنجده عند الكثير من الكتاب من أجيال وأصول مختلفة: شاتوبريان، أمين معلوف، أرجون ...

والغرض من استعراض هذه الأعمال هو كشف القيم والتقنيات الأدبية التي تعيد بها القصة التخييلية إنتاج التاريخ، انطلاقا من زمكانيات ثقافية واجتماعية مختلفة، خاصة بمناطق مختلفة.

وهذا يعني أن الرواية المسماة بـــ " الحديثة" تشهد تغييرا في الحبكة وانقطاعا في التركيب وظهور دلالات جديدة.

يرى رولان بارت أن هذا الانقطاع يعود إلى فلوبير، باعتباره أثرا نصيا لأزمة الوعي البرجوازي الذي فقد قناعته، تلك التي جسدتها الرواية التقليدية.[2]

---

[1] رضوى عاشور: غرناطة، مريمة، والرحيل. دار الهلال. القاهرة 1994.

[2] Roland Barthes , le degré zéro de l'écriture. Paris. seuil, P 8.

وفي الرواية العربية في مصر وحتى في الجزائر نستطيع أيضا منذ الستينات أن نشهد تحولا في الإيديولوجيا والتقنيات الروائية وذلك انتقالا من محاكاة الرواية "الواقعية" عند نجيب محفوظ إلى الكتابة الساخرة للأعمال التالية والمفارقة التي تميز تاريخية الكتاب المصريين الجدد ، إذ أننا نشهد تجديدا للتقنيات ولرؤى العالم تنقض أنماطا منها النمط المسمى بالواقعية [1] !

ولقد لاحظنا في الرواية التاريخية والتناول الجديد لها اعتمادها على :

أ – الوثيقة، فاللجوء إليها هو أحد خصائص الكتابة الروائية التاريخية، الوثيقة الأصلية أو التخيلية في رواية الزيني بركات لجمال الغيطاني، الوثيقة هي الشكل الرئيسي للتخييل، كما هي أساس التخييل في رواية "الأمير لواسيني الأعرج، وسوف نتعرض لاحقا لرمزية الكتابة التي يقوم بها موسينيور دوبوش طيلة الرواية.

ب – التركيب المتشظي: هذه الأعمال التي ذكرناه وغيرها تقدم تركيبا متشظيا يصور أزمات التاريخ المعاصر ويميزها فقدان المنطق السردي للأعمال السابقة، لاستبدالها بمنطق آخر.

فنحن نجد مثلا البطل الإيجابي الذي كان يضمن نمو الرواية التعلم، بداية أزمة، حل، خاتمة، يختفي ليترك المجال للبطل/ الضد الذي يتجول مكتئبا فاقدا لمعنى الحياة والرغبة في النضال من أجل قضية، ومثال ذلك الشخصية الرئيسية في رواية "تلك الرائحة" لصنع الله إبراهيم، حيث يحل تجاور النصوص مكان الحبكة التقليدية، وتتسلسل فقرات القص في قصص متشظية، يختلط القول بالصمت، وتتأكد أهمية ما لا يقال.

ج – تجدد الدلالة : تظهر الأمثلة المذكورة إلى أية درجة يستطيع القص التخييلي، سواء ركز على المرجعية التاريخية أو أخفقها، أن يقول الواقع بشكل مختلف، وأن ينتج دلالة

---

[1] فيصل دراج : الرواية وتأويل التاريخ ، المركز الثقافي العربي، ط1 ، الدار البيضاء، المغرب، ص 188 .

جديدة ومدخلا آخر للحقيقة التاريخية، لأننا كائنات تاريخية، تنخرط في التاريخ، شئنا أم أبينا.

فالنصوص التخييلية المتفجرة تكشف عن اتساق دلالة وإنتاجها، إن النصوص التي ذكرناها، تلك التي تقوم على مرجعية تاريخية أو التي تتحدث عن التاريخ على نمط أمثولة أو ساخر، أو التي لا تذكره، تقول دلالة تاريخ، فقصص العصور الوسطى "الزيني بركات" عندما يعيد القارئ بناءها، يتعرف من خلال المدلول النصي للعالم التخييلي للعصور الوسطى على دال زمن كتابتها[1] ، زمن دكتاتورية سياسة وتجسس ، وصنع الله إبراهيم يستخدم الوثيقة للكشف عن أكاذيب الخطاب الرسمي ويستطيع عبر سخريته أن يفكك زمنا تاريخيا مستلبا !

فهذه النصوص تؤكد كيف يستطيع النص التخييلي أن ينقض خطابا رسميا للتقدم والحداثة، فالزمن المتفجر يكشف أهوال الحروب، والاستيطان، وكذا البحث عن معنى وهوية للمؤلفين وللنصوص، يقول مارسيل بروست: " عندما نكتب ينبغي أن نكون في غاية الدقة، أن ننظر من قريب جدا، أن نقذف بكل شيء غير حقيقي"[2] .

إن النص التخييلي والنص التاريخي يعيدان عبر القص حقيقة مرجعية غائبة، ويتحدث كلاهما عن معاشنا.

2. شـــعريـــــــة التاريـــــخ :

يشكل النظام الجديد للتاريخية، الذي ظهر منذ نهاية القرن الثامن عشر، يشكل أحد العوامل المحددة للحداثة الأدبية، أي لنمط الكتابة والتمثيل الخيالي الذي ينظم الأدب بعد انهيار نظامه بمعناه القديم **(Belles Lettres)** فالنظام الجديد الذي يظهر في عهد

---

[1] أمينة رشيد : سردية التاريخ وتاريخية النص الأدبي. مجلة فصول، ع 67، 2005 ، ص 153.

[2] Marcel Proust : a la recherche du temps perdu. Paris Gallimard, 1974. P 909.

التوراة لا يقلب فقط أوضاع المتخيل التاريخي للمجتمعات، بل أيضا الممارسة التقليدية للقص.

ومع تئاكل مذهب التاريخ معلمنا في الحياة تواجه الأشكال القديمة للتأمل، أزمة حاسمة، ذلك أن جوانب كبيرة من شعرية التاريخ قد قام باكتشافها ما وصفه هيقل بأنه الاضطراب والقلق المطلق للصيرورة[1].

وأمام هذا التراث المفكك ، تراث يصير موضوعا للرغبة يسعى الكتاب إلى ابتكار وتحديث الأشكال السردية، التي تأتي لتستعيد ذاكرة ثقافية ولتعيد إدراج الإنسان في صيغة قص مشترك.

وتقف شعرية التاريخ وراء نشوء الرواية التاريخية والانجذاب الرومنسي نحو الأساطير الشعبية وحكايات التراث الشفهي، ومع الانتقال من نظام للتاريخية إلى آخر، تجاوبت إذن شعريات جديدة للتاريخ حاولت بصورة بعدية إيجاد وضوح سردي في حاضر يفصله عن ذاته إحساس ووعي بوجود تمزق بين الماضي والمستقبل، وهو التيار الذي تندرج فيه رواية "الأمير" لواسيني الأعرج، دون أدنى شك.

إن تناول العلاقة بين أطراف التلقي والنص بالدراسة، يبين أن علاقة الماضي بالحاضر علاقة استملاك واشتباك فهي تتسم بالازدواجية، وتحتم قراءة مزدوجة للتاريخ، فيترتب على تأويل الماضي تعميق معرفة القارئ الذاتية، وفتح آفاق لإقامة علاقة حوارية بين ذاتية تعارض تأطير الأحداث التاريخية في منظور أحادي، ويؤهل المنهج النظري القارئ لتعريف موقعه الاجتماعي والثقافي، خاصة عند السعي إلى تشييد الهوية في الحاضر[2] .

---

[1] مجلة فصول : شعرية التاريخ ، ت . حبيل كلمت ، ع 67، 2005 ، ص 224.

[2] مجلة فصول: العدد 67، ماري تيرز المسيح ، القراءة التاريخية للنصوص وكتابة النصوص التاريخية ، ص 173.

إن التاريخ ثقافة، وللثقافة شعرية ظاهرة في طبيعة السلوك الإنساني والعمران بصفة عامة، وشعرية خفية هي التي يشتغل الكاتب الروائي على فك رموزها الخفية ومن ذلك كشفه عن الأبعاد الإنسانية والفعل الحضاري الذي تخفيه السياسة والحروب.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

ثانيا : الزمن في رواية "كتاب الأمير، مسالك أبواب الحديد "

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

الجانب النظري

1. الـــمفهـــوم العـــام للزمـــــــن :

إذا كان المكان مادة تخيلية فإن الزمان عمدة القص وعصب نظمه، ولا اختلاف بين النقاد في أن القص فن زمني أساسا "وقد يعترض بالقول أن التصوير الروائي ذو مكونين مكون سردي عماده الزمن، ومكون وصفي عماده المكان"[1].

والزمن في مفهومه العام هو المادة المعنوية المجردة، التي تتشكل منها الحياة في حيز كل فعل، ومجال كل تغير وحركة، وهو بالنسبة للإبداع عامة والقصصي خاصة تحضير للجو النفسي والاجتماعي والتاريخي والإيديولوجي ...إلخ" [2] لا نستطيع إدراك مفهوم الزمان الأدبي دون أن نخرج على مفاهيم الفلسفية المختلفة والمتنوعة.

كان الزمان حتى القرون الوسطى يتصور على أنه سلسلة متقطعة من اللحظات وقد أورد "بولي" هذا التصور القروسطي فقال ملخصا له " الله هو الذي يحرك الأشياء والذوات ويقرر لها تحولاتها، إنما وجودها سلسلة من اللحظات لا تتم الواحدة منها إلا إذا ما أرادها الله أن تكون، والتغيرات في الأشياء لا تحدث بالتالي وفقا لطبيعة هذه الأشياء، بل تحدث لأن الله يشاؤها[3]"

فالزمان إذا مفهوم فلسفي قبل كل شيء، بل إنه لمن أدق المفاهيم الفلسفية وأكثرها إشكالا و أدعاها إلى الاحتياط والاحتراز، وهذا ما جعل الفكر البشري يؤصل له منذ القديم، في محاولة منه لإدراك ماهيته واستكناه حقيقته، غير أنه ظل عاجزا عن وضع مفهوم محدد له على اعتبار أنه " عنصر تجريدي مقرون بعوالم الميتافيزيقا ...، فقضايا مثل القدم والحدوث/ ومآل الوجود، والصيرورة والأزلية، وغيرها من القضايا

---

[1] عبد الوهاب الرقاق وهند بن صالح : أدبية الرحلة في رسالة الغفران ، دار محمد الحامي، الجمهورية التونسية، ط1، 1999 ، ص 33.

[2] أحمد طالب : مفهوم الزمان ودلالته في الفلسفة والأدب – بين النظرية والتطبيق، دار الغرب للنشر والتوزيع، ط 2004، ص09.

[3] عبد الصمد زايد : مفهوم الزمن ودلالته، الدار العربية للكتاب، ليبيا، 1988، ص 14.

الفلسفية هي في حقيقة أمرها تحاول أن تخوض في الظاهرة الزمنية، بوصفها أكبر الظواهر الوجودية"[1] .

فلفظة الزماني منسوبة إلى الزمان أو الموجود في الزمان، وهو مضاد للأبدي، لأن الزمان يدل على المتغير والأبدي يدل على الثابت "ونسبة الزماني إلى الأبدي كنسب المتناهي إلى اللامتناهي، وفرقوا بين الزماني والأبدي أيضا بقولهم، إن الزامني متعلق بالحياة المادية، في حين أن الأبدي متعلق بالحياة الروحية، ومنه قولهم السلطة الزمنية والسلطة الروحية، والزمانية صفة ما كان زمانيا" [2] .

إن الزمان إذا مقولة من مقولات الفكر عند الفلاسفة وهو مقولة من مقولات الوجود عند البعض الآخر، "فقد اختلف العلماء والفلاسفة في تحديد مفهوم الزمان، اختلافا شديدا، حيث رأى فريق منهم أن لا وجود للزمان، أما الفريق الثاني فقد اعتبر وجود الزمان وجودا موضوعيا يمكن ضبطه وقياسه، في حين اعتبره فريق ثالث وجودا نفسيا يفلت من الضبط والقياس، والزمن بالمفهوم الثالث هو الزمن الأدبي"[3] عموما والروائي خصوصا، وهو من الناحية اللغوية يدل على "قليل الوقت وكثيره وجمعه أزمان وأزمنة" [4]، أما من الناحية الفلسفية فهو امتداد غير مرئي" يحس به الإنسان دون أن يمر عبر حواسه، يحاربه أو يهرب منه، يرهبه دون أن يعرفه، إنه فعل مشوب بالغموض"[5].

ولعل أول فكرة ظهرت حول مفهوم الزمان، هي مبدأ الحركة والتغير والتطور، لدى الفلاسفة الطبيعيين أمثال "هيرقليطس" و "برمنيدس" وغيرهما من الذين ربطوا

---

[1] ملاس مختار : النسيج الزمني في رواية "رحال في الشمس لغسان كنعاني " مقال ضمن مجلة النص والناص، يصدرها قسم اللغة والأدب العربي، بجامعة جيجل العدد الرابع والخامس ، 2005، ص 254.

[2] جميل صليبا : المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني، ط 1994 ، ج 1، ص 638.

[3] محمد سويتري : النقد البنيوي والنص الروائي – نماذج تحليلية من النقد العربي – إفريقيا الشرق، ط 1991 ، ص 09.

[4] عبد القادر الرازي : مادة الزمن. تحقيق إبراهيم زهره. دار الكتاب العربي، بيروت . لبنان . ط1 – 2000 .

[5] ملاس مختار : النسيج الزمني في رواية "رحال في الشمس لغسان كنعاني" ،ص 254.

الوجود بالزمان، بعد أن كان الوجود في فكرهم مرتبطا بالمكان فقط، والتغير في نظرهم يشمل الوجود ومواده، التي تدركها الحواس، وهو الجانب الطبيعي الذي انتقل منه "أفلاطون" إلى الجانب الميتافيزيقي، تبعا لعالم المثل الذي يعتبره كنه الوجود الحقيقي.

وهو جوهره الأزلي الثابت الذي ليس له ماض ولا مستقبل، لأنه جدي حاضر، لا يمكن حصره، لأن الكون في نظره، ما هو إلا صورة من المثل باعتبار أنه " إذا كان العقل هو المسير فإنه يسير بكل شيء إلى الصورة المثلى، ويضع كل شيء أحسن موضع، ومن أراد من الناس استكشاف علة تولد أي شيء وزواله أو وجوده، فعليه أن يرى كيف تكون الصورة المثلى لذلك الشيء من حيث وجوده، وسعيه وعمله، لذلك كان لزاما على المرء ألا يضع نصب عينيه إلا الحالة المثلى، بالنسبة إلى نفسه وإلى الناس"[1] لقد اعتبر "أفلاطون" الزمان " دور الكيان ينخر معدن الأشياء فيحيلها إلى الفساد والفناء، ويعبث بالعلم المنظور فيجعله خدعة وأوهاما وخيالات، وما التخلص منه إلا بالحس والارتقاء بالعقل إلى العالم المعقول – عالم لا زمان فيه ولا تحول ولا فساد ولا خدعة، وما الجدلية الأفلاطونية إلا محاولة لكشف هذه الخدعة والتغلب عليها لإدراك الجوهر الأصل، الحقيقة المماثلة المظهرة من داء الزمان [2].

جعل افلاطون من الزمان إذا شكل من اشكال الواقع الإنساني المتصف بالنقص والفساد والروتين ،ومن ثم فإن لم يجعل اشياء العالم المثالي خاضعة له ،وهكذا يكون الزمان في النظرية الافلاطونية فعل حركة وتحول يشوه الاشياء ويعبث بها ويفترس ملامحها ويفقدها هبتها .

---

[1] أفلاطون : محاورات أفلاطون، عربها عن الإنجليزية ، زكي نجيب محمود، مطبعة لنة التأليف والترجمة، القاهرة، 1966 ، ص23.

[22] ملاس مختار : التسبيح الرمزي في رواية " رحال في الشمس لعساد كمالي " ص 255.

إن هذا الطابع الحركي للحدث الزمني، رغم ما أثاره عندا الفلاسفة والمنظرين من الإشكالات يقرون بالجانب السلبي لهده العملية في حياة الإنسان فإن ذلك لم يمنح البعض الأخر من التأكيد على المظهر الحيوي الحركة الزمن ،ومن بين هؤلاء الفيلسوف الفرنسي برڤسون الذي يري في فعل الحركة والتحول فعلا إيجابيا ،ذالك أن الأشياء "لا توجد على أنها انتهت وكملت، بل هي في طور تحول مستمر"[1].

وهذا ما من شأنه أن يساعد الفكر على التغير، ذلك أن علاقة الفكر بالوجود هي علاقة جدلية، فإذا تغير الوجود انطبع هذا التغير على الفكر، والعكس صحيح، ومن ثم فإن كان الوجود ساكنا فإن الفكر يجمد كذلك، لذا يؤكد برڤسون أن "لا فكر إلا ما اتصل بالأشياء كعناصر متحولة، ففي هذا التحول تخترع الأشياء نفسها باستمرار"[2].

يحيلنا قول برڤسون السابق إلى مساحة أخرى هي الأكثر خصبا وتنوعا بالنسبة للظاهرة الزمنية، وتتمثل في علاقة الفكر بالزمان على اعتبار أن العملية التفكيرية هي التي من شأنها أن تؤسس لكينونة الأشياء، ومن ثم فإن هذه الأخيرة – الأشياء – لا يمكن أن تحقق وجودا إلا عبر العملية التفكيرية، وهذا ما أشار إليه "رينيه ديكارت" حينما أكد أن عملية التفكير تعتمد مبدأين " أولهما أن الفكر لا يتم إلا ضمن حدود أولى هي المطلق والأبد، وثانيهما أن يكون موضوع التفكير شيئا مخلوقا ابتدأ في لحظة ما، وبذلك يبرز الزمن التاريخي أي زمن الأشياء، إلا أنه لا يظهر إلا إذا تمثلته عملية التفكير، أي أنه لا استمرار له، لأن لحظة التفكير لا تدوم إلا على قدر ما يدوم التفكير"[3].

ويمثل الزمان على العموم، زاوية نظر جديدة في فلسفة ديكارت المتسمة بالشمولية والدقة، في آن واحد، إذ عمد إلى الربط بين عملية التفكير وعنصر الزمان، من

---

[1] عبد الصمد زايد : مفهوم الزمن ودلالته ، الدار العربية للكتاب، ليبيا 1988، ص 15.

[2] المرجع نفسه، ص نفسها.

[3] المرجع نفسه: ص 14.

خلال منطلقين : الأول هو تحقيق الفكر، من خلال الأزل المطلق، والثاني هو كون التفكير شيئا موجودا، له بداية ونهاية، واستمراره مرهون باستمرار عملية التفكير ذاتها، ولعل هذا التصور القاضي بأن "لا تمادي للأشياء، إلا بقدر تمادي التفكير فيها، يبطل في حدود مفهوم الحاضر، المتقطع المركب من لحظات، ولكنه لا يقر مبدأ الاستمرار نهائيا، على أن ذلك يمنع من الانتباه إلى ما فيه من فضل الاعتراف للإنسان باستقلاله عن الأشياء، حتى يقوى على إدراكها، والفعل فيها بواسطة التفكير"[1] .

وخلاصة القول أن أهمية عامل الزمان، هي الفكرة المميزة لهذا العصر، فأهم الحركات العلمية والفكرية والفلسفية والفنية، اتخذت من هذه الفكرة محورا لها، إذ أصبح الزمان هو موضوع نظريات وبحوث كثيرة، والقاسم المشترك الذي يجمع بيم ممثلي حضارة هذا القرن[2].

2. الزمـــن عند البنيوييـــــن السرديييـــــن :

إن التعامل مع الزمن بالنسبة للروائي، كمن يقوم بتهشيم إناء بلوري، وعلى القارئ القيام بترميمه، أو على الأقل محاولة خلق انسجام بين القطع المتناثرة هنا وهناك، مهما كان حجم هذه القطع، وليس معنى هذا أن إستراتيجية الكتابة أيسر من إستراتيجية القراءة، فالبناءات الزمنية في رأي ميشال بوتور Michel Butour " هي في الواقع من التعقيد المضني بحيث أن أمهر المخططات سواء كانت مستعملة في تحضير العمل الأدبي، أو في نقده لا يمكن أن تكون إلا مخططات تقريبية، عديمة الإتقان، غير أنها تلقي شيئا من الأضواء المزيلة للغموض، فينبغي أن نبدأ بالدرجات الأولى"[3] ومع ذلك يبقى هناك بون

---

[1] المرجع السابق، الصفحة نفسها.

[2] ينظر سمير الحاج شاهين، لحظة الأبدية، دراسة الزمان في أدب القرن العشرين – المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان ط1، 1980، ص64.

[3] ميشال بوتور : بحوث في الرواية الجديدة، تر فريد أنطونيوس ، مكتبة الفكر الجامعي، منشورات عويدات ، بيروت. لبنان. ط1، 1971، ص 98 – 99..

شاسع بين التهشيم والترميم، ولذلك نلاحظ سهولة ويسرا – ولو نسبيا – للروائي في بنيته للزمن، وتشكيله جماليا بالطريقة أو الطرق التي يراها مناسبة لنصه، فهو –الروائي– يتحرك بحرية على مستويات زمنية ونحوية وصرفية متباينة، يتخذ من الضمائر ما يشاء (متكلم، غائب، مخاطب) ، إفرادا أو جمعا، تذكيرا أو تأنيثا، ومن الجزئيات والآنات الزمنية ما شاء أيضا.

إن هذا اليسر النسبي يقابله تعقيد وتشابك في تعامل القارئ مع النص السردي، وهو ما يبين أن الروائي يملك خلفية مهمة حول البنية الزمنية، استرجاعا واستباقا، وبمختلف التشظيات ، و ما يخص العالم التخييلي الذي يريد إنجازه وهذا يعني بالنسبة للفن الروائي تلك القدرة اللامحدودة لدى الكاتب على اتخاذ موقع متغير باستمرار داخل النص الذي يقوم بتشييده، ولكن القدرة تبقى على اتساعها نسبية، ومتفاوتة من كاتب لآخر، مما يضع أمام الباحث مهام مضاعفة، لأنه سيصبح من غير الممكن لديه توظيف جهاز مفهومي موحد لمقاربة ظاهرة الزمن السردي في النصوص الروائية[1].

لاشك أن للزمن مرجعيته الثابتة، وقد ينطلق الروائي في بنية نصه زمنيا من مرجعية معينة، وعند توغله في النص، وتسارع الأحداث، قد تهتز هذه المرجعية، أو المرجعيات، وتنحو بشكل أو بآخر نحو الوهمي، وهذا يعني أن النص السردي ينبني من الناحية الزمنية انطلاقا من مرجعية موضوعية، قد تؤول في النهاية إلى مرجعية وهمية بسبب من التخييل، أو تزاوج بين المرجعي أو الوهمي، على أن ترجح الكفة – غالبا– إلى الزمن الوهمي التخييلي، لأن جمالية الزمن الروائي تكمن في تخييله اعتمادا على شبكة من التقسيمات الزمنية المعقدة، تجعله يتأرجح بين الواقعي والوهمي، وذلك لأن مرجعية النص السردي تقف على أرض هشة قابلة للزلزال في أي لحظة، وهو الشيء الذي يكسب النص جماليته ويرتقي به فنيا.

[1] حسين خراوي : بنية الشكل الروائي: الفضاء الزمن، الشخصية المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1990 ، ص 113.

إن أول من لفت الانتباه إلى الأهمية التي توليها الرواية لعنصر الزمن هم الشكلانيون الروس، إذ مارسوا بعض تحديداته على الأعمال السردية المختلفة أوائل العشرينات من هذا القرن، حيث أقاموا تفرقة ذكية بين " الفابيولا **Fabula**"، "السوزيت **Sjuzbet**" وبين الحكاية على النحو الذي ربما حدثت عليه حدوثا فعليا في الزمان والمكان، في خط ممتد من الأحداث المتجاورة التي لا حضر لها – الحكاية في صورتها البيضاء المحايدة- وبين النص اللفظي الذي ظهرت فيه الحكاية: النص بما فيه من فجوات وحذوفات وتأكيدات وإعادة لترتيب الأحداث"[1] .

وهذه الثنائية التي تميز بين "الفابيولا" والسوزيت نجد "بوريس توماشفسكي" قد تناولها ضمن نص له من نصوص الشكلانيين الروس بعنوان (نظرية الأغراض) حيث يقول: "لنتوقف عند مفهوم المتن الحكائي **Fable** ، إننا نسمي متنا حكائيا مجموع الأحداث المتصلة فيما بنيها، والتي يقع إخبارنا بها خلال العمل، إن المتن الحكائي يمكن أن يعرض بطريقة عملية **Pragmatique** حسب النظام الطبيعي،بمعنى: النظام الوقتي والسببي للأحداث وباستقلال عن الطريقة التي نظمت بها الأحداث أو أدخلت في العمل، وفي مقابل المتن الحكائي، يوجد المبنى الحكائي الذي يتألف من نفس الأحداث، بيد أنه يراعي نظام ظهورها في العمل كما يراعي ما يتبعها من معلومات تعينها لنا" [2].

إنه التقسيم الثنائي الذي تعاملت به الشكلية الروسية، إزاء الكيفيات التي وزع بها الزمن داخل النص الروائي، في عشرينيات القرن الماضي، وهي مرحلة متقدمة – نسبيا-

---

[1] السيد إبراهيم : نظرية الرواية، دراسة لمناهج النقد الأدبي في معالجة فن القصة، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة 1998، ص ص 100 – 101.

[2] جماعة من الباحثين/ نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكليين الروس، ترجمة إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين، الدار البيضاء، ط1 ، 1985،ص 180.

في وقت لم تظهر مفاهيم واضحة، تعاملت مع الزمن كبنية جمالية أساسية داخل النص الأدبي.

إن إشكالات الزمن المطروحة، داخل الخطاب الروائي المنظم، أو ما يأتي من الأزمنة النحوية المعقدة، ولإيضاح خصوصية أنواع الأزمنة التي تتفاعل داخل النص السردي، أي داخل خطاب استعراضي **Un discours représentatif**، لابأس أن نعرض هذه الأنواع كما لخصها صاحب المعجم الموسوعي لعلوم اللغة[1] .

أ- زمن الحكاية Temps de l'histoire :

والمقصود هو زمن التخييل، أو زمن الحكي المجسد في الحكاية، وكيفية تجسيده على مستوى العالم التخيلي.

ب- زمن الكتابة Temps d'écriture :

وهو زمن السرد، وهذا الزمن يخص حركة الصيغ **اللفظية الحاضرة** في النص، والذي يصبح عنصرا أدبيا بمجرد إدخاله في القصة.

ج – زمن القراءة Temps de lecture:

وهو زمن لا ينعكس **irréversible** ، وهو الذي يحدد إدراكه لمجموع "مجموع الأحداث في بنية القصة" وقد يكون عنصرا أدبيا شريطة أن يأخذه المؤلف في حسبانه داخل القصة، كأن يعلق في بداية الصفحة أن الساعة تشير إلى العاشرة صباحا، وأن يضيف في الصفحة الموالية، أن الساعة هي العاشرة وخمس، وهذه الطريقة الساذجة في إدخال زمن القراءة في بنية القصة ليست هي الطريقة الوحيدة المتوفرة، بل توجد طرق أخرى لها دلالتها الجمالية في العمل الأدبي[2].

---

[1] Oswald Ducrow, et T, Todorov, Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, édition du seuil , 1972. P400.

[2] T. Todorov : les catégories du récit littéraire. communication (8) édition du seuil 1981. P 147.

والحقيقة أن زمن القراءة غير واضح بشكل كاف، مما يجعلنا نقوم بتحديده، انطلاقا من بعض مؤشراته، وبطريقة تقريبية، لكن – يضيف – **Todorov** إلى جانب هذه الأزمنة الداخلية توجد أيضا أزمنة خارجية يتداخل النص في علاقة معها:

أ – زمن الكاتب ؛ Temps de l'écrivain.

ب – زمن القارئ ؛ Temps du lecteur.

ج – الزمن التاريخي ؛ Temps historique. [1]

وإذا كان زمن القراءة غير واضح بدقة كافية، مما يجعلنا نلجأ إلى تحديده اعتمادا على بعض علاماته، التي يشير إليها النص من حين لآخر، وهو ما أدى بـــ"تودوروف" أن يميز داخل هذا الزمن بين مجموعة من حالاته[2].

أ – **تعليق الزمن** : أو الإستراتيجية، ويكون ذلك حينما لا يتطابق أي زمن تخييلي مع زمن الخطاب (في الوصف أو الخواطر).

ب – **الحذف** : ويحدث هذا في الوقت الذي لا يتطابق أي جزء من أجزاء زمن الخطاب في زمن التخييل.

ج – **المشهد** : وهي حالة التوافق التام بين الزمنين، ويكون ذلك في المرويات والمحكيات الشفوية كما هو الأمر في الحدث المسرحي.

د – **الوصف والتلخيص**: وهما حالتان تمسان الكيفية التي نضخم بها زمن التخيل، أو تختزله إلى مدة قصيرة.

ونجد نفس الأمر بالنسبة للنقد الأنجلوساكسوني، في التمييز بين العرض « **To Show** »والحكي « **To tell** » . إن هذه الأزمنة على اختلاف أنواعها، ومصطلحاتها النقدية وبرغم القواسم المشتركة والعلاقات المتبادلة بينها، والتي

---

[1] IBID. P 147

[2] Oswald Ducrot et Todorov : Dictionnaire encyclopédique du langage. P 400

بفضلها تحدد البنيات الزمنية، فإنه يبقى في تصور سيزا أحمد قاسم : "الزمن الداخلي. أو الزمن التخييلي هو الذي شغل الكتاب والنقاد على حد سواء، خاصة منذ ظهور نظرية "هنري جيمس" في الرواية لاهتمامه بمشكلة الديمومة، وكيفية تجسيدها في الرواية"[1]، وهذا النوع (الزمن الداخلي) الذي يشكل بنية واسعة ومهمة في النص الروائي، هو ما سنحاول التركيز عليه.

ومن المؤلفات النقدية الجيدة التي تطرقت للمقولة الزمنية والكيفيات التي تعامل معها النص الروائي لصناعة جمالياته، مؤلف الناقد الفرنسي « Gérard Genette » وعنوان المؤلف « Figure III » وكتاب (بحوث في الرواية الجديدة) حيث يعترف ميشال بوتور بصعوبة تناول هذه البنى الزمنية على المستوى التأليفي منه، أو النقدي، ومع هذه الصعوبة الكامنة في بنية النص الروائي جماليا في جانبه الزمني، "فنحن لا نعيش الزمن كأنه استمرار إلا بعض الأوقات ومن حين إلى آخر تأتي القصة على دفقات، ولكننا بين هذه الأمواج من الدفقات نقفز قفزات كبيرة على غير هدى منا، إذ أن العادة تمنعنا من أن نعير انتباهنا إلى تلك العبارات التي تملأ أبلغ الكتب وأساسها: "في الغد" ، وبعد قليل ... "ولما رأيته ثانية "[2].

إن ما زاد هذه الانقطاعات الزمنية في النص الروائي بروزا وعنفا هي الحياة العصرية : " فإن الكثيرين من الكتاب أصبحوا يكتبون قصصهم كتلا منفصلة متقابلة، وغايتهم من ذلك علنا نشعر بتلك الانقطاعات"[3].

---

[1] سيزا أحمد قاسم : بناء الرواية، دراسة مقارنة الثلاثية نجيب محفوظ، الهيئة المصرية للكتاب، 1984، ص 26.
Gérard Genette , figures III , Ed. Seuil 1972.

[2] ميشال بوتور: بحوث في الرواية الجديدة، ترجمة فريد أنطونيوس، مكتبة الفكر الجامعي، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، ط1، 1971، ص 100.

[3] المرجع السابق، ص 100.

ويعلن "آلان روب جريه" بأن الزمن قد أصبـــــح منـــــذ أعمـــال « Marcel Proust » و " كافكا Kafka" هو الشخصية الرئيسية في الرواية المعاصرة. بفضل استعمال العودة إلى الماضي وقطع التسلسل الزمني، وباقي التقنيات التي كانت لها مكانة مرموقة في تكوين السرد وبناء معماره[1].

وإذا كان الفن هو تشويه الواقع وإعادة صياغته فنيا، والرواية أكثر الأنواع الأدبية التصاقا بالواقع، بما في ذلك الفضاء والشخصية وتفاعل الأحداث الاجتماعية والتاريخية – ناهيك عن الزمن الذي يعد أهم عناصر جماليات النص الروائي- سعيا منها إلى بلوغ مستوى عال من الشعرية.

ولذلك لا يمكننا أقرار الواقعي من الزمن على التخييلي، لأن الزمن أكثر المكونات السردية قابلية للتشويش والتدنيس، لأنه يحمل في ذاته هذه الخصوصية، لذا فإن المرجعية الزمنية الروائية مهما كانت واقعيتها، فإن مصير هذه المرجعيات تؤول في النهاية إلى التخييلي والوهمي.

إن الملاحظ للزمن كبنية تلجأ إليها الرواية يكتشف تلك التصورات المتفاوتة والمختلفة حول هذا المفهوم (الزمن) وطريقة توزيعه على مستوى النص الروائي بنية وتشكيلا جماليا.

غير أن أهم المستويات الزمنية التي تبني النص الروائي، وتملك قدرة نسبية لقياسه أو على الأقل تتبعها على مستوى العلاقات القائمة بين تشظياتها وجزئياتها وآفاق لكشف إيقاع الرواية العام، الذي يصنع نسيجها النصي المتشابك هو:

أ – زمن القصة : هو الزمن الذي وقعت فيه الأحداث سواء كان حقيقيا أو تخييليا وهو دائما يحدد بنقطة يبدأ منها تقابلها نقطة ينتهي إليها، "وكل مادة حكائية ذات بداية ونهاية، إنما تجري في زمن، سواء كان هذا الزمن مسجلا، أو غير مسجل كرونولوجيا .

---

[1] آلن روب جرييه : نحو رواية جديدة. ت. مصطفى إبراهيم . دار المعارف. مصر. ص 130.

تاريخيا"[1]، وبالرغم من أن الرواية المعاصرة تتجنب في الغالب تسجيل زمنها الكرونولوجي أو التاريخي صراحة، فإن القارئ المثالي أو النموذجي* بخبرته وتلبسه للنص ومحاورته له، يمكنه الإمساك ببعض الإشارات الزمنية البسيطة التي تعمل على بنية النص الروائي جماليا، فالنص واقع معقد مادام مشوبا بعناصر مقولة تجسدها عملية القراءة، وهذه الفضاءات التي على بياض ليست مكانا للانتشار الخيالي، أو الاعتباطي، ذلك أنه ما ينسب لطبيعة النص كونه آلية كامنة تتوقع في إرسالها العادي ذاته زيادة قيمة المعنى الذي يضيفه المتلقي إليه، فالنص ناتج ينبغي أن يشكل وضعه التفسيري جزءا من آليته التوليدية ذاتها، ولهذا فإن أي نص يجب أن يتوقع قارئا نموذجيا قادرا على أن يتعاون في التجسيد النصي بالطريقة المتوقعة منه (أي من النص) ، وأن يتحرك تفسيرا مثلما تحرك النص توليديا[2].

ب – زمن الخطاب : إنه زمن تزمين الزمن الأول (زمن القصة) أي أنه زمن السرد في تعامله مع التمفصلات الصغرى والكبرى بكل جزئياتها المختلفة، "وفق منظور خطابي متميز يفرضه النوع، ودور الكاتب في عملية تخطيب الزمن، أي إعطاء زمن القصة بعدا متميزا وخاصا"[3] .

ج – زمن النص : وهناك من يسمى هذا النوع بـــ" زمن القراءة" أو زمن القارئ، أي المدة الزمنية التي تتطلبها قراءة النص، في علاقة ذلك بتزمين زمن الخطاب في النص.

إن النص الروائي في جانبه الزمني يتجلى في زمن الخطاب، إذ بواسطته يستمد النص خصوصيته وتميزه، فلو افترضنا أن نصا روائيا واحدا (قصة) أنتج بواسطة خطابين

---

[1] سعيد يقطين : تحليل الخطاب الروائي، الزمن السرد، التبئير ، المركز الثقافي العربي، ط1، 1989، ص 89.

* القارئ النموذجي أو المثالي: المصطلح الذي يذكره إيكو Eco على القارئ الذي تخطط صفاته بواسطة النص أو يستمع منه.

[2] حامد أبو أحمد : نظرية اللغة الأدبية، مكتبة عربب الفحالة، مصر، 1990 ، ص 136.

[3] سعيد يقطين : تحليل الخطاب الروائي. الزمن. السرد. التبئير، ص 89.

زمنيين مختلفين أو أكثر فإننا سنكون إزاء عدد من النصوص الروائية، تعكس عدد الخطابات الزمنية المستخدمة على النص الواحد، ذو القصة الواحدة، وهو (الزمن) معطى ذو مفاهيم متنوعة، ومع ذلك يبقى "الزمن القابل للقياس هو الأساس الموضوعي للزمنية"[1].

إن تفاعل الأحداث تجعل الزمن أقرب إلى الإنسان حيث يتحول إلى وجود نفسي وهو بهذا المفهوم، ذلك الزمن الأدبي بصفة عامة، والروائي خاصة، فهو أي الزمن الروائي "زمن نفسي، زمن ذاتي"[2] ، وهو ما ذهب إليه أغلب النقاد والدارسين، وكذلك الفلاسفة بحيث اعتبروه معطى ذاتيا كامنا فينا نتأثر به باستمرار، وعلى المستوى الإبداعي نتفاعل مع هذا المكون السردي انطلاقا من جريانه النفسي بداخلنا.

ومن البنائيين الفرنسيين الذين تعرضوا لمفهوم الزمن، في جانبه البنيوي الصرف « Roland Barthes » إذ حاول الاستفادة قدر الإمكان، في مبحث الزمن السردي من الشعرية اليونانية، عند إنجازه لكتابه "درجة الصفر للكتابة Le degré zéro de l'écriture" وهو لذلك يستلهم المعارضة التي أقامها "أرسطو" في كتاب "فن الشعر" بين التاريخ والتراجيديا، حيث يعطي الأهمية لما هو منطقي على ما هو زمني، إذ يرى في هذه المعارضة فيما يخص التراجيدية أنه يجب "أن تدور حول فعل واحد تام كله، له بداية ووسط ونهاية لأنه إذا كان واحدا تاما كالكائن الحي أنتج اللذة الخاصة به وينبغي في التأليف ألا تكون متشابهة للقصص التاريخية التي لا يراعي فيها فعل واحد، بل زمان واحد"[3].

---

[1] عبد الحميد المحايدين : التقنيات السردية في روايات عبد الرحمن منيف، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، ط1. 1999 ، ص 62.

[2] محمد سويرتي : النقد البنيوي والنص الروائي، الدار البيضاء. 1991، ص ص 9 -10 .

[3] أرسطو طاليس: فن الشعر، عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ص 65، دون تاريخ.

ولقد أثار "بارت" أثناء تعرضه للكتابة الروائية قضية الزمن السردي، إذ يرى أن أزمنة الأفعال في شكلها الوجودي والتجريبي لا تؤول إلى المعنى المعبر عنه في النص، وإنما هدفها هو: تجميع الوقائع، وتكثيف لها، بواسطة الربط المنطقي، لخلق عالم الرواية بصفة عامة[1].

ولما كانت الظاهرة الزمنية تتسم بالتعدد والتشعب في النص الروائي الواحد، فقد تعذر على النقد الأدبي في هذا المجال حصرها، وهو ما أدى بالدارسين إلى ضرورة الاهتداء إلى تجاوز بعض إشكالات الجدل القائم حولها، ومحاولة حصرها في ثنائية تبسيطية تسهل للدرس النقدي الإمساك بها إجرائيا، وذلك من أجل مقاربة هذا العنصر السردي الهام إلى ذهن القارئ وإبراز جماليته المختلفة الفاعلة في النص الروائي.

ويلتزم "جان ريكاردو" « **Jean Ricardo** » بدوره بهذه الثنائية التي تتحكم في السرد الروائي، حيث يرى أنه "إذا كان كل عمل أدبي روائي غير مستقل عن السرد الروائي الذي يبنيه، فينبغي أن تلاحظ زمنيته حينئذ على المستويين اللذين يحددان كلا من زمن السرد الروائي وزمن القصة المتخيلة"[2].

وما ينبغي التنبيه إليه، هو أن الباحثين في هذا المجال نوعوا المصطلح النقدي من حيث التسمية، سواء فيما تعلق بالثنائيات، أو ما نجم من تفاصيل عن هذه الثنائيات، وهو ما عرض البحث الأدبي حول هذا المفهوم إلى كثير من بذل الجهد والعناء. وللحفاظ على المنهج المتبع في هذا البحث سنلتزم قدر الإمكان بالخطوات التي اتبعها "جيرار جينيت" « **Gérard Genette** » في دراسته النقدية القيمة لـــ "رواية بحثا عن الزمن الضائع" « A la recherche du temps perdu » لـــ "مارسيل

---

[1] Roland Barthes : Le degré zéro de l'écriture. Ed. du seuil. 1972. P 25- 26.

[2] جان ريكاردو : قضايا الرواية الحديثة، ت. صباح الجهيم. منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي. دمشق 1977. ص 249.

بروست" « Marcel Proust » مع الإتكاء – عند الضرورة – على دراسات أخرى تكون سندا معرفيا.

أولا : الزمـــــن التاريخـــــي :

* الزمـــن الـــمغلـــــق :

تتموقع أحداث رواية "كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد" في حيز مغلق، بداية من تاريخ الاحتلال إلى بداية الستينات من القرن التاسع عشر، زمن القصة سجين لفترة من حياة مونسينور ديبوش، ذلك القس الفرنسي الذي قدم إلى الجزائر بعد الاحتلال مباشرة، وهي فترة زمنية تناهز الثلاثين سنة تشكل الدائرة المغلقة التي يتطور داخلها الزمن التاريخي المقلوب والمتقطع.

زمن مقلوب لأن الرواية تبدأ وتنتهي بمراسيم إعادة ما تبقى من جثة القس (سينيور دي بوش) إلى البحر وقد كانت آخر أمنياته التي أوصى بها خادمه "جون موبي" الذي بلغ من الكبر عتيا، واستهل الكاتب الحديث عن هذه الواقعة بوصف المشهد، إذ ظهر من ذلك ثقل الزمن أو كأن الزمن في هذا التاريخ (28 جويلية 1864) قد توقف أو لعله يزحف بثقل نحو المستقبل !

يقول الكاتب: " لا شيء إلا الصمت والتموجات الهادئة لبحر مثقل بالسفن والأحداث، وأضواء خافتة، تكاد لا ترى من وراء الجبل العالي ..."[1].

إن الزمن هنا مثقل بدائرة الماضي التي تصر على التواجد في كل أحداث الحاضر الثابت المتجمد، حاضر ينوء بإرث الماضي، إنه الماضي الوسخ ! .. كوساخة البحر بالزيوت وغيرها.

---

[1] واسيني الأعرج : كتاب الأمير، منشورات الفضاء الحر، الأولى 2004، ص 09.

الأميراليا هي فعل الزمن الموازي لحركة الإنسان عموما. وهو زمن وإن كان بطيئا بطء السفن الراسية في الميناء إلا أن الكاتب يكشف حقيقته على لسان الخادم جون موبي في المقطع السردي التالي: " بدأ الضباب ينسحب شيئا فشيئا وبشكل متسارع عما كان عليه في الفجر الأول، عندما رفع رأسه بانت له الزرقة في أجلى صفائها الصيفي، كان الزمن يمر بسرعة .. !.. "[1].

نعم كان الزمن يمر بسرعة في حقيقة الأمر رغم كل ما تبذله الطبيعة لتجعله زمنا متثاقلا، إنه زمن القراءة القريب جدا من زمن الكتابة[2]، فهو نتيجة القراءة الشاملة لأحداث الاحتلال، إنه كشف لنهاية حلم وبداية حلم، نهاية حلم ديبوش وجون موبي في امتلاك وطن جديد على أنقاض وطن غريب عنهم.

إنها الأميرالية سنة 1864 حيث الزمن الماضي يشغل حيزا كبيرا من وعي المعمرين القادمين من بعيد ، زمن لا يكشف سرعته إلا إذا أطال جون موبي التأمل في حركة الأشياء بعيدا عن ركاب السفن وركود المياه.

بالأمس فقط كان دي بوش صاحب الكلمة العليا في تحديد مصير "الأمير" واليوم يقف الزمن كالطود الذي لا يهزم، صمته أفصح من حوار جون موبي والمالطي ! صمت يهز اليقين لدى الأموات والأحياء على حد سواء، صمت يتعالى فيه الزمن على فعل الإنسان الذي يريد أن يملكه، إنه زمن يمتنع عمن يريد الإمساك به.

زمن الأميرالية هو زمن النفي وهي مفارقة عجيبة، الأميرالية هي رمز قوة فرنسا وسيادتها في الجزائر، هي في الواقع مسرح لمشهد تاريخي خفي لكن معبر، فهي إذا قوة مزعومة لأن أهلها عرضة للنفي والملاحقات والموت في نهاية المطاف، لقد كان نفي

---

[1] المرجع السابق، ص 201.

[2] د. بشير بوجرة محمد : بنية الزمن في الخطاب الروائي الجزائري، دار الغرب للنشر والتوزيع ، ج2، ص 2.

ديبوش أقسى من نفي الأمير، فهو نفي داخل الزمن التاريخي المغلق، من أرض أحبها إلى أرض شهدت ولادته، وهل شهد التاريخ من قبل رجلا ينفى داخل بلده؟ ! .

زمن الأميرالية، الزمن الذي يفرق الموت فيه بين مصائر الناس حيث تذهب ذاكرة الرجال وتذوب في أعماق البحار، إن الكاتب بإخراجه هذه الشخصية إلى الناس إنما يريد إنصاف الرجل بذكر أعماله في معظم أجزاء الرواية، لكنه القدر (وهو الزمن الذي يحسم القرار) و يغطي عليه بشخصية الأمير المتواضعة.

ونحن هنا لا نستطيع أن نحكم على هذا الزمن بالعدل كما لا نستطيع أن نحكم عليه بالظلم ذلك أن زمن الأميرالية يحوّط بفترة كاملة من تاريخ الجزائر أو تاريخ فرنسا في الجزائر، هذا التاريخ الذي لم يكن كل الناس راضون عنه كما هو واضح من المقاومة الشرسة التي لقيها الاحتلال.

زمن الأميرالية هو طوق القدر حول الأرواح الغريبة، إنه زمن لا يحب أن يمضي دون أن يكون له ذكر في المستقبل وكأنه يقول: ها أنا قد أخذت بثأري من المحتل، وهو حكم صدر دون مرافعة الأشخاص المعنيين ! .

زمن الأميرالية في نهاية الرواية زمن الفراغ المفزع ، لم تعد تلك البلدة جذابة كما كانت وإن حاول جون موبي النظر إليها بعينين متفحصتين كالذي يبحث عن ذكرى سعيدة في خضم هذا الصمت القاتل: "حيث لاشيء إلا الماء والصفاء البدائي الأول حيث لا أثر لأقدام البشر الحفاة أو العراة أو الذين ينتعلون الأحذية الخشنة، وذاكرة ما تزال حبيسة لا تتكلم إلا قليلا ... تعوي مثل الذئب الجائع وتأتي على حافة البحر وهناك تنتحر جوعا وعطشا" [1]!.

زمن الرغبة في الانتحار هو الزمن الذي يخترق "كتاب الأمير"، وإن اختلف زمن القص عن الزمن التاريخي، فزمن القص هو ما أراد الكاتب أن يحدث به قراءه وإن كان

---

[1] واسيني الأعرج : كتاب الأمير، ص 552.

ذلك قاسيا، ونحن نرى أن البداية بزمن القص أو إتباع التسلسل التاريخي لن يغير من قساوة الأحداث شيئا، وإنما اتخذ الكاتب هذا المنحى القصصي ليبرز من خلاله شخصيات غطى عليها الزمن فلم يكن لها ذكر البتة.

فهو زمن موحش يكاد يخطف أنظارنا فلا ننظر إلا إليه رغم اجتهاد الكاتب في محاولة جعل جون موبي بؤرة كل التحولات، إذ يقف هذا الأخير كشاهد عيان على بطولة الزمن المذكور، فمن الصعب أن نجد توازنا بين الحيز القصصي الذي يحتله كل من الزمن والشخصيات، ذلك أن وصف الكاتب للزمن جاء من خلال ذكر الطبيعة في تفاصيلها كما ذكر البشر عند حافة اليأس والانتحار ، فهو زمن أقوى من البشر !.

الأميرالية هي شاهدنا على تمفصلات الزمن البطل، فلم يأت ذكر الرجال إلا كضحايا، أو ناجون من هذا الزمن ونحن نرى أن توزيع قصصه في النهاية على أربعة محاور داخل الرواية (من البداية إلى النهاية) لم يكن اعتباطيا البتة، بل يشكل أساسا لبنية الرواية من الناحية الفنية، ذلك أن النظرة الفلسفية للزمن هي الحكي الموازي الذي يحركه الكاتب إلى جوار الأحداث الظاهرة، التي تحاول خلق التوازن المفقود في هذا البلد، ذلك أن رحيل الناس ومنهم دي بوش ، والأمير ترك فراغا مهولا كما هو واضح، فهل يفلح الكاتب في خلق حالة توازن جديدة من خلال تقنيات السرد المتوافرة لديه ومن خلال قراءته لأحداث التاريخ بكل تفاصيلها ؟ !.

هذا ما سوف نراه عبر تتبعنا لزمن القص الذي يسير على أعقابه في هذه الرواية الطويلة نسبيا، حيث يصبح الزمن عبارة عن مشاهد سينمائية تخطف الأنظار، وهي تقنية يلجأ إليها الكتاب لفتا للانتباه، لكن الكاتب ارتأى أن ينقل إلينا فلما بكامله عبر هذه التقنية حيث الذاكرة هي التي تسعف السارد بما هو مهم في قصة الأمير !

ذلك أننا نقف عند مفارقة عجيبة وهي أن الكاتب في وقفاته يجعل لكل رجل (ديبوش والأمير) زمنا خاصا به، زمن ديبوش الذي يبدأ سنة 1848 عند انتهاء زمن

الأمير مباشرة بعد الاستسلام، زمن يمهد للحوار بين حضارتين، حوار كان لابد من البدء به وليس العكس !.

ثانيا : تراجيدية الحدث و ارتباط الزمن بالحدث :

يرتبط الزمن في بداية الرواية على الأقل بالحدث ارتباطا وثيقا، فهي أحداث مؤلمة، تغييب ديبوش وكذا الأمير عبد القادر، ففي الوقفة الأولى (ص21) "مرايا الأوهام الضائعة"، صراع مع الزمن الماضي الذي يشكل إرثه الثقيل عقبة كأداة في سبيل إيفاء فرنسا بشروط الاتفاقية التي أبرمتها مع الأمير، إنه حوار في البرلمان يضع مصداقية الأمير على المحك، ذلك أنه لا توجد حرب نظيفة كما يقولون، ولا يؤخذ المرء بجريرة غيره، إلا في حالة الأمير الذي كان عليه خوض معركة أخرى، هي معركة حضارية بالدرجة الأولى، ليواجه في النهاية زمن المنفى، تلك الدائرة المغلقة التي يجد المرء نفسه فيها كلما تخلى عنه إخوانه وأصدقاؤه، أو هكذا خيل إليه.

إنها سنوات العسر التي تلت حدث الاستسلام الذي لم يكن من السهل على الأمير تقبله بلها اجتياز الحاجز النفسي تجاه العدو الكافر" والتعامل معه ليضع بذلك لبنات الزمن الجديد زمن الحوار الذي كما قلنا كان لابد أن يبدأ به الطرفان، لكن هذا الزمن سيكشف عجز الحضارتين عن إنجاز المعرفة الخاصة بالحوار.

نعم ولد زمن الحوار من رحم المحن والمعاناة التي مر بها الأمير وصديقه ديبوش، ولم يكن من السهل أن يثق الطرفان في بعضهما قبل أن يحركهما الزمن في الاتجاه الصحيح !.

وعبر الوقفات الأولى يتشكل الوعي بالذات، وعي لا يتحقق دون الوعي بطبيعة الزمن الذي تعيشه الشخصية التي تتولى كما هو واضح مهمة الحكي بدلا من الراوي، هذا الأخير الذي سرعان ما يترك لها حرية الحديث والتعبير عن مشاعرها.

الوقفة الثانية أو مترلة الابتلاء الكبير المؤرخ لها بنوفمبر سنة 1848، حيث يشكل الخريف خلفية الزمن الحزين إذ تتعر فيه الطبيعة، ويفقد شجر اللوز أوراقه وزهره، فلابد أن هناك أمر تعكسه هذه التعاسة، إما في حياة الأمير الذي لا يزال أسيرا لدى فرنسا، أو في حياة ديبوش الذي لا يزال أمير أحلامه.

ويلاحظ القارئ أن ذاكرة ديبوش تقوم باسترجاع بعض التواريخ وهي تلملم أوراقها، تاريخ 21 ماي 1841، بداية المراسلة بين الأمير وديبوش بخصوص بعض السجناء، حيث يتبدى لنا الوعي بالزمن: ذلك الزمن صار الآن بعيدا ومع ذلك ما يزال هاهنا أمامه مثل المرآة العاكسة لحياة انسحبت بسرعة كبيرة، ولكن علاماتها ما تزال متبدية على سطح الروح.

وإذا فإن طبيعة الحكي الذي يقيمه ديبوش مع امرأة بائسة لجأت إليه لتحرير زوجها، هو الحقيقة التي لا يذكرها التاريخ إلا مشفوعة برسالة ديبوش إلى الأمير، فهي إذا العودة إلى السرد التاريخي حيث تسكن ذاكرة الإنسان دون حراك، وما على الكاتب إلا أن يمزج بين الوثيقة التاريخية وبين الخيال ليتقدم أمامنا زمن الخريف التعيس !

والملاحظ هو ارتباط هذه التواريخ (لأي زمن) بأحداث تبدو مهمة في حياة ديبوش، فهي تصنع سيرورتها داخل التشكيل الزمني ومقوماته النفسية والاجتماعية بحيث يشكل الحراك اليومي أساسا لها، كما يشكل صراع الذات مع الماضي و الوعي بالزمن الحاضر والمستقبل على حد سواء[1].

إن هذا الزمن المروى من عدة أطراف يعكس سيكولوجيا ديبوش المعقدة، فهو رجل مثقل بالذكريات، فهو شخصية من صنع الذاكرة والأحداث التي لا تفتأ تربطه بنماذج بشرية مختلفة، فهي شخصية قوية فيما يخص الوقوف إلى جانب الضعفاء، ولكنها شخصية منبهرة أمام الأمير ورباطة جأشه.

---

[1] د. مراد عبد الرحمن مبروك : بناء الزمن في الرواية المعاصرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة 1998. ص 12.

فالذي يصنع الأحداث هو الذي يصنع الزمن، والذي يعيش الأحداث هو الذي يعيش الزمن، ولاشك أن زمن الخريف هو زمن العري ليس من صنيع الأمير ولا من صنيع ديبوش، فهو من صنيع الآخرين الذين اختفوا وتركوا الأبرياء يكتوون بنارد، هذا الزمن أفقد الحياة توازنها، أما مواقف الشخصيتين المذكورتين، الأمير وديبوش، فتحاولان إرجاع التوازن إلى تاريخ انحرفت صيرورته عن مسارها الطبيعي، وكم هو متعب أن تسير ضد التيار الجارف وإن كنت على حق، كما هو الحال بالنسبة لديبوش المثقل بالهموم.

الأمير هو الشخصية الثانية التي يتمفصل حولها الزمن الماضي والحاضر والمستقبل من خلال منزلة الابتلاء الكبير الذي يتعرض له ومن خلال خيبات الأمل التي تسمح للزمن بتكرار نفسه مدة السجن، فالسنين وإن مرت بسرعة خارج أسوار القصر (أمبواز) فهي بطول الأزل داخلة وهنا (أي داخل الرواية) يواسي ديبوش الأمير في محنته إنه حضور الآخر الذي يلطف من وقع الزمن.

24 من صفر من سنة 1265 هجرية [1] شظايا الزمن العربي في قصر أمبواز، يكشف التاريخ الهجري وعي الأمير بتاريخ أمته كما يكشف التاريخ الميلاد وعي ديبوش بتاريخ أمته، فما طبيعة الزمن الذي يمكنه جمعهما؟

كل منا يتمنى لو أن ثقافة أخرى جمعت بين الرجلين بدل ثقافة النصر والهزيمة، ثقافة الوعود الكاذبة، ثقافة ما يقرأ بين سطور الأرشيف، لكشف النوايا الخفية وراء هذا السجن الطويل، إنه زمن يتثاقل أمام هيبة الأمير وينتظر انكساره أمام عدوه، حتى السرد التاريخي الذي اعتمده الكاتب في هاتين الوقفتين لا يبين أسباب لهذه المعاملة القاسية !.

وإذا من خلال العلاقة الجدلية بين الزمن والحدث يكتشف القارئ زمنا متسارعا خارج الأحداث، وزمنا متثاقلا من داخل الأحداث، فنحن إزاء زمن فيزيائي لا متناهي

---

[1] واسيني الأعرج : كتاب الأمير، من رسالة كتبها الأمير عبد القادر إلى ديبوش، ص 54.

سرعان ما تلتصق به الأحداث ليصير زمنا حديثا ذو شخصية موضوعية يتراوح تشكيله بين أحوال الأمير المتقلبة وأحوال ديبوش التي لا تعد بالانفراج القريب، وكأن أحوال الأمير انسحبت علي ديبوش بحكم التقارب والمعايشة اليومية لأحداث الآخر.

ولا نزال في بداية قراءتنا للرواية نجمع شتات الزمن من هنا وهناك، قبل أن نواصل القراءة، ونكشف أن تشكيل الزمن متروك لصدف الالتقاء والافتراق بين الشخصيات التي تكون حركتها قلقة محمومة تارة (ديبوش) وهادئة في غالب الأحيان (الأمير)، فمثلا لم يكن ذكر الكاتب لقصص البؤساء اعتباطيا بل هو محاولة التشكيل المقوم الاجتماعي لهذه الفترة التي تقص أحداث الحرب، ومعنى ذلك أن صورة الزمن قد تكون مغلوطة إذا اقتصر الحديث عن شخصيتين فقط، لذلك عمد الكاتب إلى استنطاق شخصيات مختلفة وربما كان من المفلت أن هذه الشخصيات كانت أداة للتبئير، مثل شخصية جون موبي التي من خلالها يبلغ التوتر والإحساس بطبيعة الزمن مداه الأقصى.

ثالثا : تمفصل الزمن حول الشخصيات :

وإذا كان التاريخ ومن ثم الزمن لا معنى لهما من دون الأحداث التي تتفاعل من حولها حركة البشر، فكذلك الشخصيات يتشكل حولها الزمن ويأخذ سبغته النهائية كلما اكتمل وصف الكاتب لهذه الشخصيات وهو الشيء الذي يتحقق من خلال شذرات متفرقة هنا وهناك، وإنما تقوم ذاكرة القارئ بجمع هذا الشتات وتحاول تمثل الأحداث والشخصيات من أجل إدراك الوعي الحقيقي بالزمن.

فقد كانت بداية الرواية بشخصيات بسيطة، جون موبي خادم ديبوش والمالطي، وهاتان الشخصيتان، تدفعان (من خلال حوارهما) الزمن إلى درجة من التوتر الشديد، تجعل لهذا الأخير وطأة كبيرة على القارئ الذي يواجه النص بإحساسه المرهف، وإن كان اشتغال النص وتمحوره على عامل الزمن كرمز لنتيجة هذا الاحتلال أو هذه الحرب التي أكلت الأخضر واليابس.

يشتغل النص حول تلاشي آمال الرجال الذين لم يخالفهم الحظ في تحقيق أحلامهم، بل يشكل الزمن الذي لا يحوم حولهم طوق المحن التي لا تنتهي بموت أصحابها، وإذا يأتي ذكر هذه الشخصيات في هذا الإطار الزمني حتى تتماه كل مجموعة من الشخصيات مع الزمن الذي يحمل شجونها إلى الآخرين.

فالشخصيات – ومن ثم الحكايات – تتدفق في حركة إيقاعية لتكسر خطيه الزمن التتابعي المحايث للوقائع التاريخية، وتأتي الصورة الإنسانية لتزيح، في حركتها المتناوبة، الحدث التاريخي عن تتابعه المنتظر[1].

إن السرد الروائي يذيب الزمن التاريخي الخطي الواصل بين واقعة وأخرى تليها، في أزمنة إنسانية متعددة، متوسلا الصورة الشعبية الاجتماعية اليومية، وبمعنى آخر تحتل الشخصيات اللامتساوية بمعيار المؤرخ في البنية الروائية، مساحات متساوية، كما لو كانت دلالة الشخصية تشتق من حيزها البنيوي.

فالحديث الذي يذكره المؤرخ على جدران زمن وحيد، تحرره الشخصيات الروائية وتضعه في أزمنة متعددة، لذلك نجد الرواية تتشعب منذ البداية لتذكر يوميات شخصيات متعددة وأحوال وأزمنة مختلفة، لتعيد كتابة التاريخ الخطى الذي يتفاد ذكر هذه الحقائق الثانوية في نظره، والأساسية في نظر الروائي، لذلك تتلاشى خطيه الزمن التاريخي لتترك مكانها إلى فضاء المتخيل الذي يتنوع بتنوع القراء، ومن ثم يكون الكاتب بهذا الفعل قد كشف الزمن وتعقيداته للقراء.

---

[1] فيصل دراج : الرواية وتأويل التاريخ، المركز الثقافي العربي، ص 267.

رابعا : التواتـــــر التكـــــراري :

أحداث كثيرة تتكرر في رواية الأمير ويطول ذكرها على صفحاتها وليس الأمر اعتباطيا بقدر ما هو مقصود لذاته، ذلك أن لجوء الكاتب إلى هذه التقنية هو تجسيد لتيار الوعي المتدفق عبر الرواية، حيث تسمح هذه الرواية بتشكيل وعي معين بحقيقة الزمن والأشياء، إذ المشاهد متكررة في تشابه غريب مما يشير أن الكاتب يشتغل على مستوى الذاكرة، إذ تكرر الحدث مرات عديدة من شأنه أن يرسخه في الذهن ومن ثم يصير مادة للتفكير والاسترجاع .

وأبرز مثال على ذلك مشهد الأميرالية الواحد الذي يعاد ذكره أربع مرات من خلال التوسع في وصف الحدث، فنجد أن المشهد في نهاية المطاف يستغرق مساحة كبيرة من خيال القارئ ويترك وعيا بأهمية هذا الحدث، ويمرر رسالة معينة على القارئ أن يكشف عنها.

كذلك لقاء الأمير واجتماعه بدي بوش مرارا وتكرارا والحوار القائم على التنوع والتكرار في آن واحد يوحي بأهمية هذه الفترة في حياة الأمير، فالتواتر هنا يبقى الحوار بين الرجلين قائم في زمن القص كله.

وكذا اجتماع الأمير بقواده أثناء المقاومة، فهو شيء تواتر ذكره أكثر من مرة والغرض منه كشف طبيعة الأمير كقائد محنك وكبير يملك من الحكمة ما يجعله يقدر قيمة المشورة[1].

وإذا تواتر الزمن داخل الرواية يحدث توترا على مستوى الزمن الخطر فتضيع معالم الزمن التاريخي إلى حين تترسخ بعض الحقائق التاريخية وكأن الكاتب ينتقل من أهمية

[1] ينظر: رواية الأمير، ص 61، 103 – 195 – 251، وما بينها.

السرد التاريخي إلى أهمية الحدث التاريخي، لذلك يستغرق الحدث مساحة أكبر مما هو مخصص له في الأرشيف أو كتب التاريخ نفسها.

ولأول مرة تتواتر الأحداث ومن ثم الأزمنة من أجل ذكر الأمير على حقيقته ليس كزعيم كبير، ولكن كقائد قوي وبسيط في آن واحد، ويتواتر الحدث نفسه من أجل ذكر هذه الشخصية رحبة الصدر التي لا تضيق ذرعا بمقابلة الآخر أو العدو، ذلك أن الكاتب استطاع أن يشحن مشاهده – على غرار التقنية السينمائية- بحجم كبير من الحكي الموازي الذي يترك للقارئ سلطة التقرير فيما إذا كان الرجل كبيرا أم لا أو عظيما إلى آخر ...

ونحن في هذه الرواية أبعد ما نكون عن التواتر الممل، بل نحن أمام الحدث الواحد الذي يمتد ذكره مع تنوع في الوصف وذكر التفاصيل التي تشكل شفرات القراءة والتي من دونها لا يمكن لخيال القارئ أن يشتغل على هذه الرواية ولا الكاتب أن يترك الانطباع المرغوب فيه، ذلك أن تمثل الزمن الماضي من أصعب الأمور التي تستعصي على التصور في غياب تقنيات السرد الروائي الحديث.

أما شخصية ديبوش فيستغرق التعرف عليها كل الرواية فهي حاضرة في كل الوقفات تقريبا والشخصية التي تمثل الزمن المتواتر القلق، الوجه الآخر للحضارة الغربية، التي تحاول جمع شتات ما انكسر، دون أن يبدي الكاتب رأيه الصريح في ذلك، إلا أننا نلاحظ ميوله إلى الإسهاب في ذكر مناقب الرجل.

أما الإطالة في ذكر هذه الشخصيات فيوحي بنوع من الديمومة والحضور المتواصل على الأقل مدة الفترة التي تستغرقها الرواية، وهذا يعني أن الكاتب يعرف مسبقا الشخصية الفاعلة في التاريخ والعالقة فيه، وكأن التاريخ كله خال إلا من هذين الرجلين، الأمير وديبوش، وكل الأحداث الباقية تدور حولهما.

أما ذات هذين الشخصين فلم تكن يوما لتبدو ضئيلة أمام الزمن على عكس ما يحدث لعامة الناس في مثل هذه الأحداث، فالتاريخ لا يأتي على ذكر البسطاء إلا في النادر القليل، فهم ذوات مسحوقة على عكس ذات الأمير التي لا تزال قادرة على مراوغة الزمن رغم وضعيتها الصعبة، وكذا ديبوش شخصية عنيدة لم تنحن لرياح التغير التي أصابت فرنسا سنة 1848، فكلاهما ظل صامدا كالطود، فهما يجمعان بين البساطة وقوة الشخصية، وهما يؤثران في الزمن ولا يتأثران به، أو على الأقل لا يستسلمان له كل الاستسلام !

خامسا : تفصل الزمن التاريخي في رواية كتاب الأمير :

لا يتأكد حضور الأمير إلا في نهاية الوقفة الثانية[1] بطريقة استرجاعية حيث يتوج عبد القادر بن محي الدين سلطانا على قبائل غرب الجزائر معظمها، ويأتي ذكر ذلك من خلال الأرشيف الذي عاد الكاتب إليه والمؤرخ في 27 نوفمبر 1832، وهو تاريخ يفصل بين جزائر العثمانيين، جزائر الدعة والرفاه وبين جزائر الحرب والمقاومة، ولاشك أن السرد التاريخي والروائي سيتأثر بهذا التاريخ من حيث تسارع الأحداث ومن ثم تسارع الزمن الذي يصف هذه الفترة.

وعلى هذا الأساس سينكب عملنا في هذه الفقرات على تتبع الزمن التاريخي وعزله عن السرد التاريخي، لتتوضح لنا طبيعة هذا الزمن ومن ثم دوره في تشكيل بناء الرواية، ومن ثم مواجهته بزمن الخطاب في الرواية ذاتها، وذلك حتى لا نغفل ظاهرة الأزمنة المتوازية، لأن الحضور الفرنسي في الجزائر هو حضور زمن غريب عن أهل هذا البلد لأن الزمن يمثل ثقافة وحضارة.

---

[1] الوقفة الثانية : كتاب الأمير، ص 39، منزلة الابتلاء الكبير.

كذلك يمثل تحول قبائل الجزائر من زمن السلم إلى زمن الحرب، يمثل اكتسابا لثقافة جديدة ويتمثل عملنا في محاولة تصوير العلاقة الجدلية بين الزمن والشخوص التي تتمثله.

يمثل صعود نجم الأمير مساحة لا بأس بها من الخطاب التاريخي، بحيث يمتد الزمن التاريخي الإيجابي لسبع وقفات تتسارع فيها الأحداث، نذكرها فيما يلي لأنها ذات دلالة موضحة لحركة تسارع التاريخ !

أ – تصاعـــــد نفـــــوذ الأميـــــــر:

الوقفة II : 27 نوفمبـــــــر 1832.

رسالة إلى القبالة الجزائر تعلن عن تتويج الأمير ....

سنة **1833** : دوميشال يعقد معاهدة مع الأمير.

الوقفة III : 7 ماي 1833، حملة دوميشال على وهران.

تعيين **Drouet d'Erlon** حاكما على الجزائر : **1834/07/22**.

معاهدة مع دوميشال : وهران ، **1834/02/25**.

الوقفة IV : مسالك الخيبة: بدء تحول مجرى التاريخ.

1835/08/01 : نزول قوات جديدة فرنسية بوهران.

الوقفة V : 1836/07/04.

سقـــــوط مينـــــاء رشقـــــــون.

الوقفة VI : 1939/07/12. حرق مدينة عين ماضي بعد حصارها.

تغيير سياسة فرنسا في الجزائر: **1841/02/22** قدوم بيجو إلى الجزائر.

الوقفة VII : سنة 1843، جمع المعلومات حول الزمالة.

10 ماي 1843: سقوط الزمالة.

سنة 1839 : تحلل فرنسا من معاهدة التافنة.

ماي 1841، إطلاق سراح المساجين البليدة.

11 نوفمبر 18 ، لاموريسيير ينتصر في إحدى المعارك.

ب – بدايـــــة تراجـــــع نفـــوذ الأميـــــر:

الواقعة VIII: ضيق المعابر.

مقتل السجناء الفرنسيين، 24 ← 26 دون ذكر الشهر أو السنة !

الواقعة IX: 1846 /22/07 .

رحيل ديبوش من الجزائر.

14 أكتوبر 1847 : خروج العقون من فاس.

خروج أفراد الدائرة 1847 /12/11.

12/25/ 184 منفى الأمير دون ذكر السنة !

الواقعة X:

1849/01/16 مناقشة وضعية الأمير، لويس نابليون.

الواقعة XI: رسالة الأمير إلى ديبوش :

بتاريخ: **24** صفر **1265** هـــ.

تقديم ملف الأمير إلى لويس بونبارت : **1852/02/02.**

● بنية الزمن السردي في رواية " كتاب الأمير" :

إذا كان الزمان لا يعبر عن حقيقة ما، فإنه فيما يرى بارت "خيال من صنع القاص، غير موجود إلا وظيفيا، وبصفته عنصرا لنظام سيميائي"[1]، يتحقق بوصفه تصورا في النص القصصي، مما يعني أن الفضاء الزماني، قد يكون مجرد توهم لمرور حال أو مجموعة أحوال.

تطرح مشكلة الزمن في الأجناس السردية التناقض القائم بين زمنية الحكاية (الجنس السردي) وزمنية الوحدة الكلامية وفي الغالب ما يكون زمن الوحدة الكلامية زمنا أحادي الخط بينما يكون زمن الحكاية متعدد الأبعاد.

وما يمكن أن ننوه إليه، أن المتن الحكائي والمبنى الحكائي هما من المصطلحات النقدية التي اقترنت بأعمال الشكليين الروس وتحليلاتهم للبنية السردية والحكاية خلال الربع الأول من القرن العشرين، وقد استخدم هذا المصطلح على شكل ثنائية ضدية من قبل كل من "بروب وسكلوفسكي وإينخنباوم وتومشفسكي"[2]. أما "تودوروف" فيرى أن زمن الحكي يتضمن نوعين من الزمن، زمن القصة، وزمن الخطاب "يكون الأول متعدد الأبعاد، إذ يمكن لأحداث كثيرة أن تجري في آن واحد، لكن زمن الخطاب ملزم بأن يرتبها ترتيبا متتاليا، لأغراض جمالية يراها الكاتب، فالأول زمن واقعي، وأما الثاني فهو زمن فني، وهذا التدخل الذي يقوم به الكاتب على مستوى النص السردي من تحريف في زمن القصة هو الذي يستدعي إيقاف التتالي الطبيعي للأحداث في القصة"[3].

---

[1] أحمد طالب : مفهوم الزمان ودلالته في الفلسفة والأدب، بين النظرية والتطبيق، دار الغرب للنشر والتوزيع، ط 2004، ص 28.

[2] فاضل ثامر: اللغة الثانية – في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي التحريبي – المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1994، ص 184.

[3] حسن بحراوي : بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط 1990، ص 115.

ويقر جينيت أن لا سرد بدون زمن، فمن المتعذر أن نعثر على سرد خال من الزمن، فيمكننا أن نروي قصة دون أن نسعى إلى تحديد المكان الذي تدور فيه الأحداث بينما يكاد يكون مستحيلا إهمال العنصر الزمني الذي ينتظم عملية السرد. ومن خلال ما تقدم ذكره من مختلف تقسمات الزمن عند كل من توماتشفسكي، وتودوروف، وجينيت الذين تبنوا التقسيم الثنائي، نجد من يقسم الزمن تقسيمات ثلاثية كما وضح ذلك "ميشال بوتور" حين ميز " زمن المغامرة وهو زمن القصة، وزمن الكتابة، وزمن القراءة" [1].

ولعل إشكالية الإبداع القصصي – عامة – هي إشكالية زمنية في الجوهر، هذا الأخير الذي يسمح بالانتقال من الخطاب إلى التخيل، إذ يعد الزمان شريانا نابضا من شرايين القصة، فهو الذي يعطي السرد صفة القصة، بفضل العلاقة الجوهرية القائمة بينهما، والمبنية أساسا على نظام دقيق يومئ بالتتابع الزمني للوحدات الحكائية، إذ يتمتع بأهمية كبيرة في تحضير الجو النفسي العام لاستيعاب ظروف القصة، وأبعاد شخصياتها.

ولن يتأتى لنا دراسة الزمن في رواية "كتاب الأمير" إلا من خلال تحديدات أساسية ثلاثة: الترتيب الزمني، المدة، التواتر.

I – الترتيـــب الزمنـــــي: (Ordre Temporel) :

تعنى دراسة الترتيب الزمني لحكاية ما "بمقارنة نظام ترتيب الأحداث أو المقاطع الزمنية في الخطاب السردي بنظام تتابع هذه الأحداث أو المقاطع الزمنية نفسها في القصة، وذلك لأن نظام القصة هذا تشير إليه الحكاية صراحة أو يمكن الاستدلال عليه من هذه القرينة غير المباشرة (...) فعندما يستهل مقطع سردي بإشارة مثل: قبل ذلك

[1] ميشال بوتور: بحوث في الرواية الجديدة، ص 101.

بثلاثة أشهر فعلينا أن نعرف في الوقت نفسه هل جاء هذا المشهد بعد في الحكاية، وهل كان مفترضا أن يكون قد جاء قبل في القصة"[1] .

يكون نظام الزمن الحاكي (زمن الخطاب) غير مواز تماما لنظام الزمن المحكي (زمن التخييل) [2]، بسبب تعددية الأبعاد في زمن الحكاية "الذي يسمح بوقوع أكثر من حدث حكائي، في وقت واحد، في حين أن زمن السرد يملك بعدا واحدا، هو بعد الكتابة على أسطر الرواية" [3].

ومن ثم تبرر تدخلات في القبل والبعد، ومرد هذه التدخلات الاختلاف بين الزمنيتين من حيث طبيعتهما، واستحالة التوازي يؤدي إلى الخلط الزمني، الذي تنشأ عنه ما يسمى بالمفارقات السردية التي تكون تارة استرجاعات، وتارة أخرى استباقات أو استشرافا لأحداث لاحقة.

I – 1 – تقنيات المفارقة السردية :

1-1- الاسترجاعات :

يقول تودوروف "الاسترجاعات أكثر توترا، فتروي لنا فيما بعد ما قد وقع من قبل" [4] وفيها يترك للكاتب مستوى القص الأول، ليعود إلى بعض الأحداث الماضية ليفسرها في ضوء المواقف المتغيرة، مما يعطي بعض المعاني الجديدة، إذ كلما تقادمت الذكريات، تغيرت النظرة إليها، وبالتالي يتغير تفسيرها في ضوء ما استجد من أحداث إذ " أننا نعاكس في سيرنا الزمن، ونغوص، في أعماق الماضي أكثر فأكثر، كما يفعل علماء

---

[1] جيرار جنيت : خطاب الحكاية – بحث في المنهج – ت محمد معتصم عبد الجليل الأزدي، عمر الحلي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط 1988، ص 47.

[2] تودوروف : الشعرية ، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، ط2، 1990 ، ص 48.

[3] آمنة يوسف : تقنيات السرد – في النظرية والتطبيق – دار الحوار للنشر والتوصيع، سوريا، ط 1997، ص 69.

[4] تودوروف : الشعرية، ص 48.

الآثار وعلماء طبقات الأرض، الذين يقعون أولا على الطبقات الحديثة في أثناء تنقيبهم. ثم يقتربون شيئا فشيئا من الطبقات القديمة التكوين" [1].

ولتلبية بواعث جمالية وفنية خالصة في النص السردي، تحقق الاسترجاعات عددا من المقاعد الحكائية مثل "ملء الفجوات التي يخلفها السرد وراءه سواءا بإعطائنا معلومات حول سوابق شخصية جديدة دخلت عالم القصة، أو بإطلاعنا على حاضر شخصية اختفت عن مسرح الأحداث، وهاتان الوظيفتان تعتبران في رأي جينيت من أهم الوظائف التقليدية لهذه المقارنة الزمنية" [2].

ويذهب جيرار جينيت إلى أن الاسترجاع "بالقياس إلى الحكاية التي يندرج فيها حكاية ثانية زمنيا، تابعة للأولى (...)، ويطلق عليها تسمية الحكاية الأولى على المستوى الزمني للحكاية الذي بالقياس إليه تتحدد مفارقة زمنية بصفتها كذلك" [3].

والاسترجاع تقنية تعني " أن يتوقف الراوي عن متابعة الأحداث الواقعة في حاضر السرد، ليعود إلى الوراء مسترجعا ذكريات الأحداث وشخصيات الواقعة قبل أو بعد بداية الرواية"[4]. ونظرا لاختلاف مستويات الاسترجاع إلى الوراء، من الماضي البعيد إلى الماضي القريب، نشأت أنواع مختلفة من هذه المفارقة الزمنية هي:

أ – الاسترجاع الخارجي: (L'analepsie externe) :

يفسره جينيت على أنه " مقاطع استرجاعية تعود بالذاكرة إلى ما قبل بداية الرواية" [5] ، وتتناول وفق تصوره مضمونا قصصيا مختلفا عن مضمون الحكاية الأولى، إنها تتناول – بكيفية كلاسيكية جدا – شخصية يتم إدخالها حديثا ويريد الكاتب إضاءة

---

[1] ميشال بوتو: بحوث في الرواية الجديدة، ص 99.

[2] حسن بحراوي : بنية الشكل الروائي، ص 121 – 122.

[3] جيرار جينيت : خطاب الحكاية، ص 60.

[4] منه يوسف : تقنيات السرد، ص 71.

[5] جيرار جينيت : خطاب الحكاية، ص 70.

سوابقها" [1]، كما هو الحال في مدخل رواية "كتاب الأمير" بداية الأميرالية التي تتحمل كل الرواية من بدايتها إلى نهايتها محاولة استرجاع ذكر السنيور ديبوش على لسان جون موبي [2].

فالاسترجاع الخارجي في هذه الحالة تقنية يلجأ إليها الكاتب لملء فراغات زمنية تساعده على فهم مسار الأحداث أو "لإعادة بعض الأحداث السابقة لتفسيرها تفسيرا جديدا في ضوء المواقف المتغيرة أو لإضافة معنى جديد عليها مثل الذكريات"[3].

أما الاسترجاع في رواية "كتاب الأمير" فيتداخل تداخلا كبيرا مع التأويل الواضح لأحداث التاريخ فهي رؤية موازية ، تفسير ثاني لأحداث التاريخ من خلال تخمينات شخصية ثنائية هي شخصية "جون موبي" خادم ديبوش.

ب – الاسترجاع الداخلي (L'analepsie Interne) :

وهو خلافا للاسترجاع الأول حيث تقع الأحداث ضمن الإطار الزمني للمعنى الأول (**Le récit premier**) ، ومنه يتوقف تنامي السرد صعودا من الحاضر نحو المستقبل "ليعود بذاكرته إلى الماضي، فالاسترجاع يكون حقله الزمني متضمنا في الحقل الزمني للحكاية الأولى"[4] . وهنا يكون خطر التداخل واضحا، بل محتوما في الظاهر، ويميز جينيت بين نوعين من الاسترجاعات الداخلية أولاها "استرجاعات تكميلية أو إحالات، تضم المقاطع الاستعادية التي تأتي لتسدد فجوة سابقة في الحكاية"[5] وثانيها

---

[1] المرجع السابق، ص 61.

[2] واسيني الأعرج : كتاب الأمير، 2004، ص9 ، 201، 431، 547.

[3] ينظر سيزا قاسم : بناء الرواية، ص 40، 41.

[4] حرز حبيب : خطاب الحكاية، ص 61.

[5] المرجع نفسه: ص 62.

"استرجاعات تكرارية أو تذكيرات لأن الحكاية تعود في هذا النمط على أعقابها جهارا"[1].

ويضيف جينيت إلى الاسترجاعين السابقين (التكميلي والتذكيري) نمطا ثالثا هو الاسترجاع الداخلي الكلي، الذي لا ينضم إلى الحكاية الأولى في بدايتها، ولكنه يكتمل "بالنقطة نفسها، التي كانت قد توقفت فيها الحكاية الأولى، لتخلي المكان له"[2].

ويستخدم الكاتب الاسترجاع الداخلي إما ليعالج به إشكالية سرد الأحداث الحكائية المتزامنة/ حيث تتحتم خطية الكتابة على أسطر الرواية، تعليق حدث لتتناول حدثا آخر معاصرا له، وإما لعرض حوادث بأكملها (وقد تمتد عدة أيام بعد وقوعها) أو " لربط حادثة بسلسلة من الحوادث السابقة المماثلة لها، ولم تذكر في النص الروائي من باب الاقتصاد"[3] ، وهكذا يتحول التزامن الحكائي، المنطقي (الحقيقي) إلى تتابع روائي (غير حقيقي) تقتضيه الضرورة الفنية.

ومن الاسترجاعات الداخلية التي تؤكد هذا المعنى استرجاع يتخلخل الزمن لكون معانيه مكثفة "هذه البطانية عزيزة علي، تصور يا جون درجة الحب، كلما وضعتها على ظهري شعرت بدفء الجزائر كله يغطيني من رأسي حتى أخمص قدماي، يبدو أننا لا نغادر أرضا إلا لنترسخ فيها أكثر، وكل البلدان التي نرتادها ليست إلا مناف تعيدنا إلى الأرض الأولى التي تظل عالقة بكلامنا وألبستنا ورائحة أجسادنا"[4].

فالكلام واللباس والرائحة كلها وسيلة لاسترجاع الذاكرة والذكريات معا، بحيث تخلخل الرائحة وكذا الألوان الزمن، بحيث ينتقل الماضي البعيد إلى الحاضر المعيش عبر

---

[1] المرجع السابق، ص 64.

[2] المرجع نفسه، ص 71.

[3] سيزا قاسم : بناء الرواية، ص 42.

[4] واسيني الأعرج : كتاب الأمير، مسالك أبواب الحديد، ص 89.

هذه التفاصيل المحرجة والمخجلة إلى أهلها في آن واحد، وهكذا يصير الماضي المهزوز نفسيا (كما هو الحال بالنسبة لديبوش) مجالا للمتعة اللامتناهية وهي إشارة خفية إلى شعرية الاسترجاع في رواية "كتاب الأمير".

ج – الاسترجاع المختلط :

وهو الذي يجمع بين الاسترجاع الخارجي والداخلي، ويقصد به مختلف التمفصلات الزمنية الحديثة التي تنطلق من نقطة زمنية تقع خارج نطاق الحكي الأول، ثم تمتد حركة السرد حتى تنظم إلى منطلق الحكي الأول وتتعداه[1] ويكون فيه المدى سابقا والاتساع لاحقا لنقطة بدء الحكي الأول، وعليه يمكن أن نخلص إلى أن حركة الاسترجاع تتم على محورين اثنين: "محور القصة حث يكون للاسترجاع مدى زمني يمكن قياس طوله بمقدار المدة التي تستغرقها العودة إلى ماضي الأحداث ويستعمل لذلك وحدات الزمن المعهودة من سنوات وشهور وأيام ... ثم على محور الخطاب حيث نقف على سعة الاسترجاع من خلال المساحة الطباعية التي يشغلها في النص الروائي والتي تتفاوت من عدة أسطر إلى عشرات الصفحات"[2].

ومثال على ذلك هذه الفقرة من تداخل الاسترجاعات الخارجية والداخلية: "مونسينيور كان يعرف جيدا ما معنى أن يفقد الإنسان حريته، نشعر بنفس العطش نحو هذه الأرض، قال لي ذات مرة وهو طريح الفراش : أتمنى أن يمدني الله بعمر آخر لأخدم هذه الأرض التي حرمت منها في وقت مبكر،سأعطيها رفاة الجسد إذا كان رماد تربتها يسكت الأحقاد ويوقظ حواس النور والحب في قلوب الناس، لم يكن مونسينيور يدري أنه كان يقطع وعدا على نفسه سيكبله حتى موته"[3].

---

[1] جيرار جينيت : خطاب الحكاية، ص 70.

[2] حسن نجمي : بنية الشكل الروائي، ص 131.

[3] واسيني الأعرج : كتاب الأمير، مسالك أبواب الحديد، ص 15.

2-1- الاستباقات (Le prolepse) :

يعني مفهومه الفني تقديم الأحداث اللاحقة والمتحققة حتما في امتداد بنية السرد الروائي على العكس من التوقع الذي قد لا يتحقق[1]، كما يستخدم الاستباق لتوقع ما سيحدث في المستقبل، ولا يهم الكاتب الزمان في حد ذاته، بقدر ما تهمه دلالته الذاتية والاجتماعية، التي تخرج بنا من دائرة التصور السكوني للزمان إلى آفاق مستقبلية جديدة، وهو يمثل رغبة الكاتب في تحقيق بعض الغايات الجمالية، لأن التلاعب بالنظام الزمني يتيح "إمكانية استباق الأحداث في السرد بحيث يتعرف القارئ إلى وقائع قبل أون حدوثها الطبيعي في زمن القصة"[2].

ونلقى جينيت يميز بين صنفين من الاستباقات "سنميز من غير مشقة بين استباقات داخلية وأخرى خارجية، محدودة الحقل الزمني للحكاية الأولى يعنيها بوضوح المشهد الأخير غير الاستباقي"[3].

أ – الاستباق الخارجي (Le prolepse externe) :

تقع الاستباقات الخارجية على مقربة من زمن السرد أو الكتابة أي "خارج حدود الحقل الزمني للحكاية الأولى، وتكون وظيفتها ختامية في أغلب الأحيان، بما أنها تسمح للدفع بخط عمل ما إلى نهاية المنطقة"[4].

وقد وظف الكاتب واسيني الأعرج هذا الاستباق في بداية الرواية (كتاب الأمير...) ويقيم حوارا بين جون موبي والصياد المالطي حيث يقول:

" – هل يريد سيدي أن نتوغل أكثر نحو العمق ؟

---

[1] آمنة يوسف : تقنيات السرد، ص 312.

[2] حميد لحميداني : بنية النص السردي، ص 74.

[3] جيرار جينيت : خطاب الحكاية، ص 77.

[4] المرجع نفسه.

- نحو أبعد وأنظف نقطة حيث لا زيوت ولا نفايات ، حيث لاشيء سوى الصفاء والنور والحياة الصامتة للأشياء كما في بدء الخليقة، مونسينيور ديبوش كان يحب الماء والصفاء والنور والسكينة على الرغم من الظروف القاسية التي لم تمنحه إلا المنفى والجري وراء سعادة الآخرين حتى نسي نفسه ...
- الناس الكبار دائما هكذا لا نعرف قيمتهم إلا عندما ينطفئون مخلفين وراءهم ظلمة كبيرة وحيرة وخسارة لا تعوض وأسئلة تجرح الحلق والذاكرة..."[1].

فبفضل هذه التقنية يكتشف القارئ بداية شخصية ديبوش وموته بعيدا عن الأرض التي أحب، كما يكتشف القارئ أنه كان شخصية كبيرة ضحت بسعادتها من أجل الآخرين !

ب – الاستباق الداخلي: (Le prolepse interne) :

إذا كان الاستباق الخارجي نادر الوجود بين ثنايا النصوص الروائية، فإن الاستباق الداخلي أكثر توظيفا، ويتميز بكونه " يقع داخل المدى الزمني للحكي الأول دون أن يتجاوزه كما أنه يعترض القص كالاسترجاع الداخلي لخطر التداخل والتكرار بين الحكاية ألأولى والحكاية التي يتولاها المقطع الاستباقي"[2].

وتجدر الإشارة إلى أن الاستباق تقنية تجيء في بنية الرواية التقليدية على وجه الخصوص "فيقتل عنصري التشويق والمفاجأة، لدى القارئ حين يعلن الراوي التقليدي عن الأحداث اللاحقة قبل وقوعها "[3].

إلا أن الكاتب في رواية كتاب الأمير يحرك الأحداث حول بطلين ديبوش الذي يضحي بنفسه في مثل ما ذكرناه من استباق والأمير عبد القادر الذي يشكل عنصر

---

[1] واسيني الأعرج : كتاب الأمير ... ، ص 11.

[2] حيرار جينيت : خطاب الحكاية، ص 79.

[3] آمنة يوسف: تقنيات السرد، ص 81.

التشويق في رواية "كتاب الأمير، مسالك أبواب الحديد" التي تتكشف فيها الأحداث شيئا فشيئا محافظة على عنصر التشويق في كل الرواية.

ومن الأمثلة على الاستباق الخارجي بداية الوقفة الأولى (مرايا الأوهام الضائعة) مباشرة بعد استسلام الأمير بتاريخ 17 جانفي 1848، وسعيه (أي ديبوش) إلى تحرير الأمير عبد القادر من سجنه في قصر أمبواز[1].

والأمثلة عن هذا الاستباق كثيرة متناثرة طيلة الرواية وفق نظام أراده الكاتب بحيث تتكشف أحداث القصة من النهاية إلى البداية فالنهاية !

1-3- الإستشراف (Anticipation) :

يستعمل مفهوم الاستشراف "للدلالة على كل مقطع حكائي يروي أو يثير أحداثا سابقة عن أوانها، أو يمكن توقع حدوثها ويقضي هذا النمط من السرد بقلب نظام الأحداث"[2] ولعل أبرز خاصية له أن المعلومات التي يقدمها لا تتصف باليقينية، فما لم يتم قياس الحدث بالفعل فليس هناك ما يؤكد حصوله، وهذا ما يجعل من الاستشراف، حسب فينريخ، شكلا من أشكال الانتظار[3].

ونجد "لنتفلت " يميز بين "التطلعات المؤكدة (Anticipations certaines) أي تلك التي ستحقق فعلا في المستقبل، والتطلعات غير المؤكدة مثل مشاريع وافتراضات الشخصيات التي يكون تحقيقها مستقبلا أمرا مشكوكا فيه"[4].

ومن أهم الاستشرافات في رواية "كتاب الأمير ، مسالك أبواب الحديد" وهو بناء الدولة الجزائرية التي حاول الكاتب متابعة بنائها بداية من أول بيعة للأمير إلى حادثة

---

[1] واسيني الأعرج : كتاب الأمير ... ، ص 22.

[2] حسن بحراوي : بنية الشكل الروائي، ص 132.

[3] المرجع نفسه، ص 133.

[4] المرجع نفسه: الصفحة نفسها.

الزمالة. والحقيقة أن هذا الاستشراف يحدث كالبذرة التي يزرعها الراوي. ويتعهدها السرد بالنفي والرعاية، لكي تنمو قليلا قليلا، ويترك القارئ يترقب نموها البطيء، بشوق آملا تذوق ثمرتها الناضجة، وهو الأمر الذي يسعى السرد جاهدا إلى تأجيلها المؤقت، لكي يحفز قدرات القارئ، ولهفته في الوصول إليها، وحل معناها أو معانيها، والاستشراف في الحالة التي ذكرناها غير يقيني لأن "الزمالة" لم تنجح في البقاء بل تم تدميرها [1]!

II – المدة أو الديمومة (La durée) :

الديمومة هي الزمان، فإن أطلقت على الزمان المحدود سميت مدة، وإذا أطلقت على الزمن الطويل الممدود، سميت دهرا، لأن الدهر هو الأمر الدائم، أو وحدة العالم، وهو باطن الزمان وبه يتحدد الأزل والأبد، "ومن معاني الديمومة أنها تطلق على جزء من الزمن المطلق فتكون حينئذ زمان فعل، أو زمانا فاصلا بين فعلين، ويكون الزمان المطلق محيطا بها إحاطة الكل بالجزء"[2].

لكن الإشكال المطروح على مستوى المدة أو الديمومة هو كيفية قياس زمن الحكاية، فتودوروف يذهب إلى إمكانية مقارنة "الزمن الذي من المفروض أن يمتد فيه الفعل الروائي المقدم، وبين الزمن الذي يحتاجه لقراءة الخطاب الذي يستدعيه هذا الفعل"[3].

فهو برأيه يقر بوجود فارق زمني واضح وإن لم نستطع قياسه، حيث نلقى جيرار جينيت يؤكد صعوبة قياس المدتين (القصة / الحكاية) ويقول " إن وقائع الترتيب أو التواتر يسهل نقلها دونما ضرر من الصعيد الزمني للقصة إلى الصعيد المكاني للنص ... فمقارنة "مدة" حكاية ما بمدة القصة التي ترويها هذه الحكاية أكثر صعوبة، وذلك أن

---

[1] واسيني الأعرج : كتاب الأمير ، الوقفة السابعة "مرايا المهاوى الكبرى" ص 179 – 324.

[2] جميل صليبا : المعجم الفلسفي، ج1، ص 571.

[3] تودوروف: الشعرية، ص 48.

قياس مدة الحكاية رهين بمعرفة المدة التي يقتضيها عبور نص قراءة ، غير أن أزمنة القراءة تختلف باختلاف القراءات الفردية"[1].

فبهذين المفهومين نخلص إلى أن مستوى المدة يعني قياس السرعة فقد تكون "مدة القصة مقيسة بالثواني والدقائق والساعات والأيام والشهور والسنين وطولها طول النص المقيس بالسطور والصفحات"[2]، وقد تتراوح سرعة النص الروائي من مقطع لآخر، بين لحظات قد يغطي استعراضها عددا كبيرا من الصفحات وبين عدة أيام قد تذكر في صفحة أو سطور.

والواقع أن هذا الزمن لا يسمح لنا بقياسه بدقة ، ونضطر دوما إلى الحديث عن نسب تقريبية، وهذا ينشأ عنه ظهور ما يسمى بحركات السرد، أو تقنياته الأربع التي أشار إليها جينيت "هذه الأشكال الأساسية الأربعة للحركة السردية والتي نسميها من الآن فصاعدا الحركات السردية الأربع، وهي الطرفان اللذان ذكرتهما وهما الحذف والوقفة الوصفية، ووسيطان هما: المشهد ، الذي هو حواري في أغلب الأحيان ، وما سيسميه النقد باللغة الإنجليزية (Summary) أو المجمل"[3].

لذا فهذه التقنيات الأربع التي تقع في مستوى المدة، من مستويات الزمان السردي أطلق عليها حركات السرد، نظرا لارتباطها بقياس السرعة[4] وهي كما ذكر جينيت أربعة حركات سردية اثنتان منها ترتبطان بتسريع السرد (وهما الحذف والمجمل) ، وأخريان ترتبطان بإبطائه (الوقفة والمشهد)، ونحن هنا نعتمد هذا الترتيب والتصنيف للوقوف على طبيعة السرد في رواية "كتاب الأمير".

---

[1] جيرار جينيت : خطاب الحكاية، ص 101.

[2] المرجع السابق: ص 102.

[3] جيرار جينيت : المرجع السابق: ص 108.

[4] آمنة يوسف: تقنيات السرد، ص 82.

II – 1 – تسريع السرد:

أ- تقنية الحذف (L'ellipse)

يعتبر الحذف عريقا في البلاغة، إذ هو إحدى وسائل تكثيف الخطاب، وإذا كان الحذف في النحو والبلاغة "إلغاء لكلمة ضرورية لتحقيق الفهم الكامل، ولكن معناها يبقى مقدرا"[1] فإنه في النقد الروائي " نسخ جزء من القصة يشير القارئ إلى سقوطه أو ينبه القارئ إلى إقصائه دون تدخل الراوي"[4].

أو هو على حد تعبير لحميداني "تجاوز لبعض المراحل من القصة دون الإشارة بشيء إليها، ويكتفي عادة بالقول مثلا (مرت سنتان) أو انقضى (ومنذ زمن طويل) فعاد البطل من غيبته ويسمى قطعا"[2].

ويلعب الحذف "دورا حاسما في اقتصاد السرد وتسريع وتيرته فهو من حيث التعريف " تقنية زمنية تقضي بإسقاط فترة طويلة أو قصيرة من زمن القصة، وعدم التطرق لما جرى فيها من وقائع وأحداث"[3].

ومن جهة النظر الزمنية يرتد تحليل الحذوف التي تفحص زمن القصة المحذوفة، وأول مسألة هنا هي " معرفة المدة المشار إليها (حذف محدود) أم غير المشار إليها (حذف غير محدد)[4]، ومن وجهة النظر الشكلية يميز جيرار جينيت بين ثلاثة أنواع من الحذوف هي:

---

[1] و[4] منصوري مصطفى: زمنية جيرار جينيت في النقد العربي، مقال ضمن مجلة السرديات، جامعة منتوري، قسنطينة العدد 01 جانفي 2004، ص 195.

[2] حميد لحميداني : بنية النص السردي، ص 77 .

[3] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي ، ص 156.

[4] جيرار جينيت : خطاب الحكاية، ص 117.

- **الحذف الصريح / المعلن :** وقد يكون عبارة عن إشارة محددة أو غير محددة تعمل على ربح الزمن الذي تحذفه[1]، ويكون لتغطية خلل سردي أو لحمل مضمون حكائي من مثل (مضت بضع سنوات من السعادة، أو تراجع زمن الشقاء)[2].
- **الحذف الضمني :** ولا يصرح به في النص وإنما يستخلص المسرود له (القارئ) من خلال الوقوف على طبيعة الانتقال من حذف لآخر، أو من حالة لأخرى[3]، ففي هذا النوع من الحذوف يكون السرد عاجزا عن التزام التتابع الزمني الطبيعي للأحداث مضطرا من ثم للقفز بين الحين والآخرعلى الفترات الميتة في القصة، ويعتبر هذا النوع من صميم التقاليد السردية المعمول بها، حيث لا يظهر الحذف في النص، بالرغم من حدوثه "ولا تنوب عنه أية إشارة زمنية أو مضمونية، وإنما يكون على القارئ أن يهتدي إلى معرفة موضعه باقتفاء أثر الثغرات والانقطاعات الحاصلة في التسلسل الزمني الذي ينتظم القصة"[4].

وأبرز مثال على ذلك الحذف الضمني الذي جاء في بداية رواية "كتاب الأمير" حيث تم حذف ما يقارب العشرسنوات ويمكن للقارئ أن يهتدي إلى معرفة ذلك بمقارنة التواريخ التالية، نهاية القصة وكذا الرواية: الخميس 28 أكتوبر 1852م تحرير الأمير وبداية القصة والرواية: 28 جويلية 1864 م بداية القصة، وبينهما فراغ سردي مهول بحيث تنقضي اثنتى عشرة سنة دون أن يشير الكاتب إلى ذلك[5].

---

[1] المرجع السابق: ص 118.

[2] المرجع نفسه: الصفحة نفسها.

[3] المرجع نفسه، ص 119.

[4] حسن نجمي : بنية الشكل الروائي، ص 162.

[5] واسيني الأعرج : كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد، ص 9 و ص 503.

- **الحذف الافتراضي:** ويأتي في الدرجة الأخيرة، بعد الحذف الضمني ويشترك معه في عدم وجود قرائن واضحة تسعف على تعيين مكانه أو الزمان الذي يستغرقه[1] "وفيه يصعب تحديد مجال الحذف لعدم ارتباطه بزمن (السفر إلى الخارج، مرحلة التعليم الجامعي، ...)" [2]، وكما يفهم من التسمية التي يطلقها عليه جينيت، فليس هناك من طريقة مؤكدة لمعرفته سوى افتراض حصوله بالاستناد إلى ما قد نلاحظه من انقطاع في الاستمرار الزمني للقصة، مثل السكوت عن أحداث فترة من المفترض أن الرواية تشتملها، أو إغفال الحديث عن جانب من حيـــاة شخصية ما[3].

ولأن كل قصة تنبني على محور أساسي يشكل عمود السرد، فإن القاص يحتاج إلى لعبة الإيقاع الزمني حتى " يطوى فترات قد تطول أو تقصر من زمن السرد ليتمكن من تسريع الفعل السردي وإبطائه أخرى خدمة لعمودية الحكي"[4].

أما "كتاب الأمير" فإنه يتحرك وفق إيقاع من الحذوف الافتراضية لا تعد ولا تحصى، ويمكن التعرف على رسوخ هذه التقنية في كتاب الأمير من خلال مقارنة الوثائق المسرودة في الرواية ومجموع مراسلات الأمير مع الجنيرالات الفرنسيين، إذ أحصينا خمسين رسالة من الأمير إلى دي ميشيل وحده[5].

---

[1] حسن نجراوي : بنية الشكل الروائي، ص 164.

[2] سمر حوار حيبت : حطاب الحكاية، ص 119.

[3] حسن نجراوي: ص 164.

[4] ينظر حميد لحميداني : بنية النص السردي ، ص 77.

[5] عبد الحميد بورايو : مراسلات الأمير عبد القادر مع الجنرال دي ميشيل ووثائق خاصة بتاريخ الجزائر في عهد الأمير، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع ، ط3، 2006.

وإذا علمنا أن مراسلات الأمير كانت تتعدد تعدد العسكريين الفرنسيين الذين تعامل معهم في السلم والحرب، علمنا من هذا أن نسبة الحذوف في رواية الأمير تعدت 90% بالمئة تخفيفا للسرد ومن ثم تحسين الأداء القصصي.

ب – المجمل / التلخيص : (Sommaire)

هي تقنية زمنية تمثل وحدة من زمن القصة تقابل وحدة أصغر من زمن الكتابة تلخص لنا مرحلة طويلة من الحياة المعروضة[1]، وفيها يقوم الراوي بتلخيص الأحداث الروائية الواقعة في عدة أيام، أو شهور أو سنوات في مقاطع معدودات، أو في صفحات قليلة دون أن يخوض في ذكر تفاصيل الأعمال والأقوال[2].

ويكمن دور التلخيص في المرور السريع على فترات زمنية لا يرى المؤلف أنها جديرة باهتمام القارئ، أو المرور عبر سنوات طوال في عدد محدود من الأسطر أو بضع فقرات[3]، من هذا الطرح نلفي سيزا أحمد قاسم تقدم وظائف عدة للتلخيص أوجزها فيما يلي :

1. المرور الطويل على فترات زمنية طويلة.
2. تقدم عام للمشاهد والربط بينهما.
3. تقدم عام لشخصية جديدة.
4. عرض الشخصيات الثانوية، التي يتسع لمعالجتها معالجة تفضيلية.
5. الإشارة السريعة إلى الثغرات الزمنية وما وقع فيها من أحداث.
6. تقدم الاسترجاع.

---

[1] حسن بحراوي : بنية الشكل الروائي، ص 145.

[2] ينظر حيزار جينيت : خطاب الحكاية، ص 109.

[3] ينظر سيزا أحمد قاسم : بناء الرواية، ص 56-57.

فالتلخيص إذا يساهم في تسريع القصة في مقاطع سريعة سردية كثيرة (لأن الوقائع في القصة الواحدة تخلق أفعالا سردية، تزيد من استطالة الزمن الذي وقعت فيه الأحداث، وأيضا زمن نقلها إلى القارئ)، بتقديمه الخلفيات التي يجهلها القارئ في السرد، ليسمح بالتعرف على اللحظات المهمة في القصة.

وقد وظف صاحب "كتاب الأمير" هذه التقنية لتلخيص الوثائق التاريخية بحيث جعلها تؤدي دورا أدبيا لا تاريخيا فقط مثال:" بعد حملة الربيع كان يمكن أن أصرح بأن الجزائر قد انصاعت واستسلمت ولكني فضلت أن أبقى في حدود أدنى من الحقيقة، ولكن اليوم بعد معركة **11** نوفمبر الرائعة التي دمرت مشاة الأمير وعسكره وقتلت خليفته الأساسي أستطيع أن أقول لكم إن الحرب انتهت، يستطيع عبد القادر مع كمشة من الفرسان المتبقين له والأوفياء له أن يقوم ببعض العمليات والهجمات ضد بعض عرب الحدود الذين انصاعوا لنا ولكنه لن يفعل شيئا مهما"[1].

هذه الفقرة تلخص أحوال الأمير وجيشه سنة 1839، وذلك بعد أن تحللت فرنسا من معاهدة التافنة، وكبدت الأمير خسائر جمة في العدة والعتاد.

كما وظفت هذه التقنية في الوقوف على أساليب الجيش الفرنسي في قمع القبائل المتمردة، وذلك بذكر تاريخ الواقعة والأحداث التي اكتنفتها[2].

ومثلما كان للسرد تقنيتان (الحذف والتلخيص) تقومان بتسريع وتيرته، حيث يتقلص زمن السرد، ويختزل في عبارات وجيزة، فله أحوال و مواضيع أخرى تتصل بإبطائه وتعطيل وتيرته، عبر أبرز تقنيتين تقومان بهذا الفعل وهما تقنية الوقفة والمشهد.

---

[1] واسيني الأعرج : " كتاب الأمير" ، ص 317 – 318.

[2] المرجع نفسه: ص 345.

II – 2 – إبطاء السرد :

أ – الوقفة (La pause)

الوقفة تقنية زمانية تعمل على الإبطاء المفرط لحركة السرد في بنية الرواية التقليدية، إلى الحد الذي يبدو معه كأن السرد قد توقف عن التنامي[1]، وتعمل في الاشتغال على حساب الزمن الذي تستغرقه الأحداث، فتمطط الزمن السردي وتجعله يدور حول نفسه، ويظل زمن القصة خلال ذلك يراوح مكانه بانتظار فراغ الوصف من مهمته[2].

وحتى الراوي المحايد بإمكانه – وإن لم يكن شخصية مشاركة في الأحداث– " أن يوقف الأبطال على بعض المشاهد ويخبر عن تأملهم فيها واستقراء تفاصيلها، ففي هذه الحالة يصعب القول بأن الوصف يوقف سيرورة الحدث لأن التوقف هنا ليس من فعل الراوي وحده، ولكنه من فعل طبيعة القصة نفسها، وحالات أبطالها"[3].

ويمكن التميز منذ البداية بين نوعين من الوقفات الوصفية، الوقفة التي ترتبط بلحظة معينة من القصة حيث يكون الوصف توقفا أمام شيء أو عرض (...)، يتوقف مع توقف تأملي للبطل نفسه، وبين الوقفة الوصفية الخارجة عن زمن القصة، والتي تشبه إلى حد ما زمن محطات استراحة يستعيد فيها السرد أنفاسه[4]، هذا من جهة، ومن جهة أخرى يتم التمييز بين وظائف للوصف تلازمه في جميع الأحوال هي كالتالي :

---

[1] حميد لحميداني : بنية النص السردي، ص 93.

[2] حسن بحراوي : بنية الشكل الروائي، ص 165.

[3] حميد لحميداني : بنية النص السردي، ص 77.

[4] حسن بحراوي : بنية الشكل الروائي، ص 175.

* الوظيفة التجميلية (تزيينية) :

يركز فيها الكاتب على زخرف القول وعلى المحسنات اللفظية البلاغية[1]، وهي تعتبر خير معين على تصور الحقب التاريخية والتعرف على أثارها ومبانيها ... وعاداتها، فالوصف إذا وثيقة في غاية الدقة والطرافة تستحضر الغائب الذي يفتقر إلى الوثائق المصورة[2].

- **الوظيفة التصويرية :**

تكسب الوظيفة التصويرية قيمة الوجود الضروري في صلب العمل الفني، إذ يتعذر على القارئ تجاوزها أثناء القراءة من غير الإخلال بالنص في كليته، ويعتبر هذا الوصف روح السرد الذي ينسج للقصة أرضيتها المعنوية والمادية التي تقوم عليها، إنه الروح الذي يكسب الأشياء قيمتها الدلالية في النسيج العام، من ثم يغدو العنصر البسيط في النسيج الوصفي، عنصرا دلاليا يجبل بالخطاب الذي يرفعه نحو القصة[3].

- **الوظيفة التفسيرية :**

يقوم الوصف فيها بالكشف عن الأبعاد النفسية والاجتماعية للشخصيات الروائية، مما يسهم في تفسير سلوكها ومواقفها المختلفة[4].

- **الوظيفة الإيهامية :**

هي التي يتخيل فيها القارئ أنه في عالم الواقع، لاستعمال الروائي لغة التفاصيل التي تحتفظ فيها الكلمات بمعانيها الأصلية، فيعمل على إيهام القارئ بواقعية وحقيقة ما يصفه من شخصيات وأحداث روائية[5].

---

[1] آمنة يوسف : تقنيات السرد، ص 95.

[2] حبيب مونسي : شعرية المشهد في الإبداع الأدبي، دار الغرب للنشر والتوزيع ، الجزائري، ط 2003 ، ص 215.

[3] المرجع نفسه، ص 216 – 217.

[4] آمنة يوسف : تقنيات السرد، ص 95.

[5] ينظر حميد السويرتي : النقد البنيوي ، ص 94.

أما "كتاب الأمير" فهو الرواية الوقفة بامتياز إذ يقسمه صاحبه إلى 12 عشر قسما يسمي كل واحدة منها "وقفة"، تبدأ غالبا بالوصف ثم سرعان ما تحيل على التأمل في مشاهد متتالية جعلتنا نعتبر هذه الرواية رواية الوقفات والمشاهد التصويرية التي تستعير من التقنية السينماتوغرافية طريقتها في عرض الأحداث والتعريف بمختلف الشخصيات[1]، لذلك سنركز في هذا المجال على تعريف الوقفة الوصفية وكذا المشهد.

أ-1- أنواع الوقفات الوصفية :

*** الوصف المكاني :** وهو قسمان اثنان :

- **الوصف الموضوعي :** يقوم فيها الراوي التقليدي باستقصاء عناصر المكان ومكوناته التي تساعد على فهم أبعاد الشخصيات الروائية[2].
- **الوصف النفسي :** وفيه لا يكتسب المكان الموصوف أهمية لذلك فهو نادر الوجود، وإنما يقتصر الروائي في الغالب على الإشارات الخاطفة للمكان، ومن خلالها يتأسس بالضرورة فضاء روائي يكون له أهمية بالغة[3]، وقد كان بلزاك يعير وصف المكان اهتماما خاصا حيث أن المكان الذي يسكنه الشخص مرآة انطباعه فهو يعكس حقيقة الشخصية، ومن جانب آخر فإن حياة الشخصية تفسرها طبيعة المكان الذي يرتبط بها[4].

*** وصف الشخصيات :**

يعتمد وصف الروائي لملامح الوجه في حركتها ومكوناتها من قبل الخشو والزيادة، ولاسيما إذا كان دالا على الحالة، مثل حالة الضعف والقوة، فهو وصف

---

[1] ينظر ، واسيني الأعرج : "كتاب الأمير" حيث يقسم الكاتب الرواية إلى اثني عشر وقفة !

[2] آمنة يوسف : تقنيات السرد، ص 96.

[3] حميد لحميداني : بنية النص السردي، ص 67.

[4] سيز أحمد قاسم : بناء الرواية، ص 84.

تعبيري يتجاوز السمات الاجتماعية والسيكولوجية، بل يتخطى ذلك كله ليكشف العلاقة بين حدي الإنسان التكويني والطبيعي، فلا يوصف الشخص في اتجاه تحديد هويته وملامحه بقدر ما يوصف للتعبير عن وحدة الوجود بين الإنسان والطبيعة، بين الوضع الذي يوجد فيه، والمكان عموما/ لأن المكان دال على الشخصية وموقفها وحالتها الشعورية وكذا وجهة نظرها[1] .

فالشخصية القصصية مزيج بين الواقع والوهم، هي وهم واقعي أو واقع وهمي، فبالإيهام تنشأ سمة الواقعية، وبمرجعيتها ينشأ ويتأسس طابعها الإيهامي، هي شبه إنسان هي صورة تخييلية منه، وليست الشخصية إنسان ولا ورقا بل هي حصيلة التواشج بين البشري واللغوي، إنها الإنسان وقد اكتسب جوهرا تخييليا باللغة[2].

وبعد كل ما أدرجناه لاحظنا أن الوصف قد حافظ على روابطه مع مختلف البنيات الحكائية (المكان، الشخصيات...) وعلى رأسها علاقته بالسرد، إذ يقوم الوصف في الفعل السردي مقام العمود الفقري الذي يعطي لهيكل النص اعتداله واستقامته، وليس السرد في حقيقته إلا وصفا لوقائع وأحداث تتخللها حوارات في إطار زماني ومكاني "وكأن السارد لا يفعل شيئا سوى استحضار الحادثة من خلال آلية الوصف التي تتفنن في استعراض الحدث، غير أن الوصف بهذه السعة، لا يمكن أن يكون مرادفا للسرد، ولا للقصة، بل سيكون عنصرا متضمنا إلى جانب عناصر أخرى تشكل حقيقة السرد"[3].

فالوصف تقنية زمانية يصعب أن يخلو منها أي نص سردي وإذا كان من الممكن الحصول على نصوص خالصة في السرد، فمن العسير أن نجد سردا خالصا.

---

[1] ينظر حميد السويري : النقد البنيوي. ص 92.

[2] عبد الوهاب الرقيق وهند بن صالح: أدبية الرحلة في رسالة الغفران، ص 24.

[3] حسين مؤنس : شعرية المشهد في الإبداء الأدبي، دار الغرب للنشر والتوزيع، الجزائر، ط 2004 ، ص 212.

وقد يكون الوصف أكثر ضرورة للنص السردي من السرد، إذ ما أيسر أن نصف دون أن نسرد، ولكن ما أيسر أن نحكي دون وصف "ولعل علة ذلك تكون عائدة إلى أن الأشياء، يمكن أن توجد دون حركة، على حين أن الحركة قد لا توجد من دون أشياء، ولعل هذا الشأن يحدد لنا طبيعة العلاقة التي توجد بين الوظيفتين في معظم أطوار النصوص وأحوالها"[1].

إذا نخلص إلى أنه لا يمكن تقبل الوصف بعيدا عن السرد ولكنه لا يمكن أن يوجد من دون وصف، إضافة إلى أن هاتين الوظيفتين تعتبران عمليتين متشابهتين ، لأنهما تتكونان من الكلمات وتؤديان وظيفة نصية واحدة، هذا من جهة، ومن جهة ثانية فهما متظافرتان، متكاملتان لأن غاية الوصف تتمثل في تسليط بعض الضوء على موقف ما[2]، ومن جهة أخرى، نجد أن الوصف يناقض السرد ويتعارض معه، فالسرد يشكل التتابع الزمني للأحداث، والوصف يمثل "الأشياء المتجاورة والمتقاطعة في المكان"[3]، وهو يعرقل حركة القص لأنه يقف وقفات تفصيلية عند الجزء الواحد، بغية إعطاء فكرة دقيقة عنه.

ب – المشهد : (La scène) :

إن المشهد من حيث المفهوم الفني "هو التقنية التي يقوم فيها باختيار المواقف المهمة من الأحداث الروائية وعرضها عرضا مسرحيا مركزا تفصيليا"[4]، وهو يعطي للقارئ إحساسا بالمشاركة الحادة في الفعل، إذ أنه "يسمع عنه معاصرا وقوعه، كما يقع بالضبط

---

[1] ينظر عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، وزارة الثقافة والإرشاد القومي الكويت. ط 1998 ، ص 291.

[2] المرجع نفسه. ص 291 – 293 .

[3] حسن بحراوي : بنية الشكل الروائي. ص 177.

[4] آمنة يوسف : تقنيات السرد، ص 89.

وفي نفس لحظة وقوعه، لا يفصل بين الفعل وسماعه، سوى البرهة التي يستغرقها صوت الروائي في قوله، لذلك يستخدم المشهد اللحظات المشحونة" [1].

فالمشهد إذا " يقع في فترات زمنية محددة كثيفة، مشحونة خاصة [2]، ويقوم " بنقل تدخلات الشخصيات كما هي في النص أي بالمحافظة على صيغتها الأصلية"[3].

وتمثل المشاهد بشكل عام اللحظة التي يكاد يتطابق فيها زمن السرد بزمن القصة من حيث مدة الاستغراق، وتقوم أساسا على الحوار الذي يحقق عملية التواصل، حيث يقول جينيت " إن المشهد *حواري* في أغلب الأحيان، وهو يحقق تساوي الزمن بين الحكاية والقصة تحقيقا عرفيا"[4]، كما ينبه جينيت من جهة أخرى إلى أنه " لا ينبغي دائما أن لا نغفل أن الحوار الواقعي الذي يمكن أن يدور بين أشخاص معينين، قد يكون بطيئا أو سريعا، حسب طبيعة الظروف المحيطة، كما أنه ينبغي مراعاة لحظات الصمت أو التكرار مما يجعل الاحتفاظ بالفرق بين زمن حوار السرد، وزمن حوار القصة قائما على الدوام"[5].

وكما قلنا سابقا أن رواية "كتاب الأمير" هي الرواية الوقفة فإننا نسجل السمة الثانية الغالبة وهي الرواية المشهد لكثرة ورود المشاهد التي اقتضاها الحوار القائم بين الشخصيات، سواء البارزة منها أو الثنائية، فغالبا ما تحمل هذه المشاهد شحنة درامية تعبر عن خطورة الأوضاع، والأحوال الصعبة التي يمر بها الأمير ومن ثم رعاياه.

---

[1] سيزا أحمد قاسم : بناء الرواية، ص 65.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] حسن نجراوي : بنية الشكل الروائي ، ص 165.

[4] جيرار جينيت : خطاب الحكاية ، ص 108.

[5] حميد لحميداني ، بنية النص السردي: ص 78.

وقد أبدع الكاتب في توظيف المشاهد، ذلك أنه رمى بالقارئ مباشرة في أتون الصراع القائم بين رموز السيادة وأفراد المجتمع الثائر الرافض للاحتلال، كما أن هذا المشهد هو أول تماس بين القارئ وشخصية الأمير[1].

والحقيقة أن الحوار في القصة من إبداع القاص نفسه بغض النظر عما يبدو فيه من حيوية تجعله حديثا فيه جدة، فإذا استطاع أن يبتدعه في وقت مبكر، وكان متمكنا منه فليس عليه بعدئذ إلا أن يلتزمه وعلى العموم فإن المشهد في السرد هو أقرب المقاطع الروائية إلى التطابق مع الحوار في القصة، بحيث يصعب علينا دائما أن نصفه بأنه بطيء أو سريع أو متوقف. ويمكن أن نقول هنا أن الخطاب السردي قد عثر على توازنه الزمني في *المشهد* من خلال الحوار، إذ تساوى فيه زمن الخطاب وزمن القصة، إلا أنه يفقد هذا التوازن بعض الشيء مع العنصر الأخير من البناء الزمني، وهو التواتر.

III – التواتـــــــــر :

إن مستوى التواتر يرتبط " بمسألة تكرار بعض الأحداث من المتن الحكائي على مستوى السرد"[2].

ويعتبره جيرار جينيت عنصرا من مقولة زمن القص، ويتحدد هذا التواتر بالنظر في العلاقة بين ما تكرر حدوثه أو وقوعه من أحداث وأفعال على مستوى القصة من جهة وعلى مستوى الخطاب من جهة أخرى[3]، ويذهب بالقول بأن أية حكاية كانت يمكنها "أن تروي مرة واحدة ما وقع مرة واحدة، ومرات لا نهائية ما وقع مرات لا نهائية،

---

[1] واسيني الأعرج : كتاب الأمير ، مسالك أبواب الحديد، ص 57 وما بعدها.

[2] آمنة يوسف : نقلا عن عبد العالي بوطيب، إشكالية الزمن في النص السردي، مجلة فصول، عدد خاص عن دراسة النص، ص 142.

[3] عز الدين بوبيش : القصة والسيرة التشكلية، مقال ضمن مجلة السرديات، ص 64، ع1.

ومرات لا نهائية ما وقع مرة واحدة، ومرة واحدة ما وقع مرات لا نهائية" [1]، ومن هنا نخلص إلى أن جينيت قد اصطلح على وجود أربعة أنماط من علاقات التوتر.

أما تودوروف فيقول أنه أمامنا ثلاثة إمكانيات نظرية لحضور التوتر، فيكون "القص المفرد، حيث يستحضر خطاب واحد حدثا بعينه، ثم القص المكرر حيث يستحضر عدة خطابات حدثا واحدا بعينه، وأخيرا الخطاب المؤلف، حيث يستحضر خطاب واحد جمعا من الأحداث المتشابهة" [2].

ورغم اختلاف كلا الرجلين في إيراد تقسيمات مختلفة للتواتر، إلا أننا نخرج من كل ما قالاه، أن قضية التواتر (التكرار) تعتبر قضية أسلوبية، تدخل في مجال التقييم الفني للعمل الأدبي.

---

[1] جيرار جنيت : خطاب الحكاية، ص 130.

[2] 47

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

الجانب التطبيقي

أولا : الترتيـــــب الزمنـــــــي :

ثانيـــــا : الـــمـــــدة.

I) تســـــريح الســـــــرد :

1 – الحـــــذف.

2 – المجمـــــل / التلخيـــــــص.

II) إبطـــــاء الســـــرد.

1 – الوقفـــــــــة.

2 – الـــمشهـــــــد.

ثالثـــــا : التـــــواتـــــــر.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

أولا : الترتيب الزمني (L'ordre temporel) :

رغم أنه يعتبر من الضروري أن يتطابق تتابع الأحداث في رواية أو قصة ما مع الترتيب الطبيعي لأحداثها – كما يفترض أنها جرت بالفعل – إلا أن كاتب رواية "كتاب الأمير" عمد منذ البداية إلى حصر زمن الوقفات في مدة زمنية محددة وجعل زمن الرواية يتمفصل حول هذه التواريخ كما رأينا أثناء حديثنا عن الزمن التاريخي وجعل وقفاته مستقلة عن الترتيب التاريخي للأحداث، وهذا يعني أن الكاتب لجأ إلى ترتيب خارج عن النص وهو المتمثل في عناوين الوقفات التي يلتزم التأريخ للتطورات النفسية والاجتماعية لأشخاص الرواية والتي تتطور حسب أحداث معينة ليست بالضرورة متتابعة وبإمكاننا أن نستخلص ترتيب الزمن الروائي كالآتي[1]:

وقفات تندرج تحت باب المحن الأولى :

1. الوقفة الأولى : مرايا الأوهام الضائعة، تداعيات قصر أمبواز، 1848.
2. الوقفة الثانية: منزلة الابتلاء الكبير، وقوف الأمير في وجه المحنة، 1848.
3. الوقفة الثالثة: مدارات اليقين، مجيء لويس نابليون ! دون تاريخ.
4. الوقفة الرابعة: مسالك الخيبة، خيبة الأمير، طوال مدة الإقامة.
5. الوقفة الخامسة: منزلة التدوين، ديبوش يدون كل حيثيات، سجن الأمير.

بـــاب أقـــــواس الحكمـــــة :

الوقفة السادسة : مواجع الشقيقين، ما مر به الأمير من محن وكذا ديبوش، قصر أمبواز.

الوقفة السابعة: مرايا المهاوي الكبرى، القضاء على الزمالة، سنة **1843**.

الوقفة الثامنة: ضيق المعابر، محاصرة الأمير وجيشه، وكارثة ذبح المساجين، **1845**.

---

[1] ينظر واسيني الأعرج : كتاب الأمير، مسالك أبواب الحديد، ص 24 – 39 – 87 – 123 – 173 – 209 – 270 – 325 – 361 – 439 – 479 – 545.

الوقفة التاسعة: انطفاء الرؤية وضيق السبيل: **1847**. تدخل سلطان المغرب لمحاصرة الأمير !...

باب المسالك والمهالك :

الوقفة العاشرة : سلطان المجاهدة، حوار الحضارات، بعد **1849**.

الوقفة الحادية عشر : فتنة الأحوال الزائلة، الأوضاع المتقلبة في فرنسا بعد **1848**.

الوقفة الثانية عشر : قاب قوسين أو أدنى، الفرجة بعد **1850**.

هذه التواريخ التي يدور حولها جزء من الخطاب الروائي، وهو خاص بتقلبات أحوال الأمير وديبوش، أما الجزء الأخير والذي يشكل حكيا موازيا، فهو يتتبع أحداث الحرب والسلم في الجزائر وانتصارات الأمير وخيباته في نهاية الأمر.

وعلى هذا الأساس فإن أي مقاربة لا تضع هذا الخطاب الموازي في عين الاعتبار فإنما هي تعبر عن قراءة قاصرة للنص السردي !

ولا بأس أن نذكر هنا على سبيل المثال لا الحصر حادثة تعبر عن الحكي المكرر في رواية "كتاب الأمير: ألا وهي حادثة ذبح السجناء الفرنسيين[1]، التي تكرر ذكرها عدة مرات بل لقد كانت السبب في إحجام السلطات الفرنسية في النظر إلى الأمير على أنه قائد ذو أخلاق عالية ولم يتسنى له التخلص من هذه التبعة إلا من خلال حواره مع السنيور ديبوش.

وبإتباع * واسيني الأعرج* هذا الترتيب يؤكد ضرورة التقابل بين زمن القصة وزمن الحكاية، ويعتبرها عملية أساسية للنص السردي وإلغاء هذه الصلة بإقصاء أحد طرفيها، ليست اقتصارا على النص، بل هو –بكل بساطة– قتل له[2].

---

[1] واسيني الأعرج : كتاب الأمير، مسالك أبواب الحديد، ص 354.

[2] حيرار جينيت : خطاب الحكاية، ص 47.

وحتى لو بالغ الكاتب في محاولة إحداث توازن بين الزمنين (زمن القصة و زمن الحكاية)، فإنه لا يمكن لنظام ترتيب الأحداث في المادة السردية أن يتطابق مع نظيره في الخطاب، وهذا بسبب التنافر الذي نشأ بين هذين الزمنين، بظهور علاقات متعددة أشهرها الاسترجاع والاستباق.

نعاين الاسترجاعات التي تتصل مباشرة "بالشخصيات وأحداث القصة أي أنه يسير معها وفق خط زمني بالنسبة إلى زمنها الروائي[1]، والتي لجأ إليها الكاتب لتزويد القارئ ببعض المعلومات عن شخصياته، وبالضبط الشخصيتان البارزتان: الأمير وديبوش.

ومن المعاني التي يوردها الاسترجاع نذكر بعضها على سبيل المثال لا الحصر:

1. امتدادات الماضي البعيد[2].
2. تشظيات السرد[3].
3. شاعرية الاسترجاع[4].
4. الزمن وتشكلات العلاقات الإنسانية[5]

إن توظيف هذا الأسلوب يدل على استحسان المؤلف له ، غير أننا أمام نص يؤرخ لأحداث تاريخية معينة ، وكأن اهتمام الكاتب هو تحصيل جزء من المعلومات اللامحدودة، لذلك يركز على إبراز المشاهد الخاصة بذلك .

---

[1] نور الدين السد : الأسلوبية وتحليل الخطاب – دراسة في النقد العربي الحديث، تحليل الخطاب الشعري والسردي – دار هومة للطباعة والنشر، الجزائر، 1997 ، ج1، ص 169.

[2] واسيني الأعرج : كتاب الأمير، ص 88.

[3] المرجع نفسه، ص 100 – 101.

[4] المرجع نفسه،: الأميرالية.

[5] المرجع نفسه: ص 106 – 110.

-أما الاستباق الذي يعده جينيت " كل مناورة سردية تتمثل في إيراد حد لاحق أو إشارة إليه مسبقا [1] " فهو يبين في افتتاحية الكتاب التي تشير إلى طبيعة المسا الذي مرت به شخصية ديبوش [2]

وهو أسلوب أقل تواجدا من الاسترجاع لأنه يقلل من الرغبة الملحة لدى القارئ لتتبع مسار الأحداث ، وكيفية مآلها إلى النهاية ، كما يقضي على حالة الترقب و الانتظار للوصول إلى الخاتمة .

وهذا نكون قد تعرفنا على أهم الظواهر الفنية التي ساهمت في تقطيع التتابع الخطي للأحداث التاريخية ، مكثفة بتلك الأحداث على مستوى الخطاب الروائي للخروج بالرواية من الرتابة ، المعروفة للمتن التاريخي ، متجهة بالخطاب الروائي نحو شاعرية تكاد تكون خطية لولا هذه التقنيات.

ثانيا المدة la durée:

أشار العديد من النقاد والدارسين إلى صعوبة قياسها ، لأنها تمتد على العديد من الصفحات ، فتتابع الأحداث والشخصيات يعرقل ذلك ، ولأن العلاقة مرتبطة بنسبة طول النص السردي إلى سرعته ، التي قد تكون متسارعة أو متباطئة ، وقد لاحظنا وهي بصدد استقصاء المدة أن الكاتب واسيني الأعرج يلجأ إلى التقييم الذهني ، ومن ثم فإن " الوقوف عن قرب على كنه سرعة السرد الزمني يبقى من الأحلام العجائبية لكل قارئ فاعل ." [3]

---

[1] Gérard Genette : Figure III Collection poétique aux éditions du seuil Paris, 1972. P 82.

[2] واسيني الأعرج . ينظر الفصل الخاص بالأميرالية ص 09.

[3] عبد الجليل مرتاض : البنية الزمنية في القص الروائي ، ديوان المطبوعات الجمعية ، الجزائر د.ت.ص49

I الحذف L'ellipse :

يعرف بأنه الحدث العكسي للتوقف " أي الأحداث التي وقعت ولم يذكرها النص" [1] إذ يقفز الروائي إلى فترات معينة ، دون أن يتحدث عما جرى فيها ، وغالبا ما تبتدئ المقاطع التي تتوفر فيها هذه الخاصية بعبارة معينة ، مثل : مرت سنوات، انقضى ما يزيد عن أربع سنين أو أسابيع .....إلخ غير أن بعضها لا يبدو واضحا ، بل يحتاج إلى بذل جهد وإعمال فكر للتوصل إليها

الحـــــذف الصريـــح:

من اللافت للنظر في رواية " كتاب الأمير " ندرة هذا النوع من المحذوفات على انعدامه ، وكأن الكاتب لم يشأ لقصته أن تكون مجرد أيام أو أعوام تمر دون أن يحدث أي شيء ، لكن ذلك لم يمنع القارئ من كشف بعض الفراغات هنا وهناك ، تمثل حذفا ضمنيا لفترات ذات أهمية بالغة ، والحق أن أسلوب الكاتب في تفادي ذكر السنوات التي تمر بالقفز فوق مراحل بعينها هو الذي حدا بنا إلى هذا القول، فالحذف موجود لا محالة لكن الكاتب يأبى أن يصرح به ، ولذلك امتلأت الرواية بالحذف الضمني الذي يمكننا أن نذكر منه بعض الأمثلة البارزة.

التافنة سنة 1839 ، فالحذوفات الضمنة هي التي تتركنا دون معلومات عن أوضاع الجزائريين خلال هذه الفترة ، والأرجح أن القوات الجزائرية لم تكن معبأة كما هو الحال بالنسبة للقوات الفرنسية .

ومن الأمثلة عن هذه الحذوفات الضمنية التواريخ التالية :

---

[1] L. Du mortier et Fr Plazanet : pour lire le récit, édition A, de Boeck Bruxelles, J. Ducubot , Paris, 1980. P91.

تاريخ 4جويلية 1836 سقوط ميناء رشقون وانسحاب الأمير إلى تكدامت ص 178[1]

تاريخ 12 جانفي 1839 حرق مدينة عين ماضي من طرف جيش الأمير ص 246[2].

وعلى القارئ أن يستنتج أن الهدنة التي عقدت مع الفرنسيين لم تكن لتعزز قوة الأمير بقدر ما أدخلت جيوشه في نزاعات داخلية من أجل كسب ولاء القبائل كلها .

وعلى هذا لأساس يجب أن تقرأ كافة التواريخ الواردة هنا وهناك ، فالحذوفات الضمنية وإن كانت تقنية تساعد في تخفيف السرد من عبء التفاصيل اليومية فهي في رواية " كتاب الأمير " إشارة إلى الخواء الذي عانت منه المجتمعات القبلية بحيث راحت تتناحر فيما بينها مبرزة أسباب ضعفها كلما تقدم الزمن .

الحذوفات الافتراضية :

هذا النوع أصعب من النوعين السابقين إذ يستحيل معرفة موقعه أو حتى تحديد مكانه ، كتخلي القبائل عن الأمير (الذي يفسره الكاتب بكونها أنهكت) وتركته يعاني الحصار وضيق المعابر كما يحلو للكاتب أن يواري ذلك بصيغة ألطف، على أنه لم يذكر ذلك بتواريخ صريحة واعتمد على القارئ وذكائه في استنتاج ذلك .

2المجمل/ التلخيص : (sommaire)

ويقصد به سرد أيام وساعات طويلة في فقرات قصيرة أو أسطر قليلة بدون ذكر تفاصيل ودقائق الأمور ، فعلى سبيل المثال لو أخذنا المقطع التالي : " أمطار أيام الخريف الأخيرة التي سقطت بكثافة جعلت سهل غريس يخرج من الموت والعطش ، مياه وادي

---

[1] واسيني الأعرج : كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد ص178

[2] المرجع نفسه ،ص246.

الحمام التي غادرت الجنبات منذ الصباح الباكر تدفقت على التربة الجافة ، فدفعت ببعض النباتات الخضراء إلى الخروج من بين الشقوق و الأرض المتصلبة والجافة " [1]

فالكاتب يلخص أحوال الطقس في أربعة أسطر لا أكثر فهو تلخيص لحالة الجفاف التي تليها و فيها يغاث الناس بفضل أمطار الخريف وما يعني ذلك من انتعاش للحياة في الأرض وفي المجتمع كذلك[2] .

وفي مثال آخر يجمل الكاتب ببراعة الكلام حول نية ديبوش تجاه الأمير فيقول " لا أحد يستطيع أن يشعر بمأساة الأمير مثلما أشعر بها . أنت تعرف ذلك جيدا المنفي كائن بدون وضع إعتباري C'est l'être sans statue, je ne dis pas homme parce qu'il ne l'est pas c'est difficile, mais c'est comme ça. La vie est des fois très injuste envers les plus nobles »[3]

هذا الكلام يلخص رأي ديبوش في الأمير عبد القادر ، اوجزه الكاتب بأمانة ودون حوارات ، لأنه الشيء الذي يهم القارئ ، هل كان ديبوش صادقا في مساعدته ، هل كانت مساعدة إنسانية تجاه رجل خاض الحرب بكل شجاعة وجسارة ، ولعل الأمر الذي يوضح نية ديبوش ويزيل[4] كل شك لدى القارئ المجمل التالي في أسطر .

" كنت أريده مسيحيا يخدم رسالة المسيح العالية وكنت مستعدا أن أرحل بصحبته إلى البابا لتعميده ليصير واحدا منا ولكنه كان أقوى من أن يكون رجل دين واحد ، فقد كان مسلما في قلب كل المعارك الكبرى لمصلحة الإنسان " وهكذا يزيل الكاتب الحيرة عن أذهان القراء في مواضع كثيرة بهذه التقنية ، خاصة فيما يخص التعريف بشخصية الأمير وديبوش.

---

[1] واسيني الأعرج : كتاب الامير ص 173.

[2] المرجع نفسه والصفحة نفسها .

[3] واسيني الأعرج : كتاب الأمير، مسالك أبواب الحديد، ص 542.

[4] المرجع نفسه، الصفة نفسها .

II إبطاء السرد :

1. الوقفة: (la pause)

لقد أجمع أغلب الدارسين على أننا حين نواجه هذه المعركة السردية لا تكون هناك أي سرعة في العرض ، وهي تحصل عندما يكون " كل حدث لا يتناظر مع مدة السرد ، إذ نتابع عدة أسطر من نص بدون أي تطور في الحكاية ...والوقفة تلائم الأوصاف والتعليقات التي تتخلل الحدث" [1]

أما في المؤلف الذي نحن معنيون بدراسته كتاب الأمير، فالواقفة هي الأسلوب الذي أعتمده الكاتب في تجزئة الكتاب،فهو يتألف من 12 عشرة وقفة،دون فصول أو أجزاء فلذلك جازلنا أن نسميه الرواية الوقفة :

والذي يجدر بنا الإشارة إليه هو أن هذه الوقفات لم تعتمد على الوصف فقط بل كانت متنوعة وبإمكاننا أن نأتي بأمثلة توضيحية.

1- الوقفة الوصفية الدالة على الحدث [2].
2- وقفة التحليل النفسي للشخصية [3].
3- التدرج في الوصف،بسيط/ معقد [4].
4- تدرج الوقفات الوصفية. [5]
5- التوزيع المناسب للأفضية [6] -فضاء /حدث.

---

[1] I.L dumortie et Fr Plazanet : Pour lire le récit, P 94.
[2] واسيني الأعرج: كتاب الأمير ،ص 58.
[3] المرجع نفسه: ص 14، ص 43 ، ص 59 ، ص60 .
[4] المرجع نفسه :ص 66- 67.
[5] المرجع نفسه: ص 65-73 – وصف مدينة معسكر .
6 المرجع نفسه: ص 57 – 75 .
7 المرجع نفسه : ص 65
8 المرجع نفسه: ص 23

6- المسح الطبوغرافي في الأفضية (دراسة المكان) [1]

7- الوصف الخارجي للشخصيات .[2]

8- اقتران الوقفة الوصفية بالفضاء وحركة الشخصيات. [3]

9- الوقفة الذاكرة. [4]

كل هذه السمات تدل على تنوع في الوقفات وغنى من ناحية التوظيف . فهي (أي الوقفة) وإن كانت تحد من سرعة السرد ، إلا أنها تزيل هذه الرقابة بتنوع المواضيع التي تشير إليها ، فلا يكاد القارئ يحس بالملل ، بل يبقى متشوقا لمعرفة الأحداث والشخصيات . كما أن هذه الوقفات كثيرا ما تحيل على التأمل مما يوحي بنوع من المتعة العقلية في هذه الرواية التاريخية التي لا تخلو من الاشتغال بآراء الشخصيات في كل هذه الأحداث .

كما تساهم الوقفات هذه في إدماج القارئ في عالم تخييلي من تشكيله . فهي تسمح بتلقي المعلومات بحرية لكنها لا تفرض تصورا معينا للأشياء، فهناك حيز من الحرية يسمح للقارئ (وهو المعني الأول بهذا النص) أن يصنع لنفسه الفضاء الذي يناسبه والذي يتحكم في قدراته العقلية وأحاسيسه ومشاعره وخياله . ومن ثم يتمتع القارئ بشاعرية خاصة به ومن صنع مخيلته .

فالوقفات إذا في "كتاب الأمير" تقنية تقترح على القارئ اكتشاف فضاء مكاني محدد تجري فيه الأحدث وتتحرك فيه الشخصيات ، ذلك أن الكاتب يريد إعادة اكتشاف مجتمع غابت عنا معالمه وهذا الأمر يستغرق فترة زمنية طويلة

---

[1] المرجع السابق : ص81 -1

[4] المرجع نفسه : ينظر الأميرالية

تستوجب فعلا كابحا على مستوى السرد ، وحذوفات لا تمس باهدف الأول للوقفة وهو الوصف والتأمل إجمالا .

ومن هذا المنطلق يخيل الكاتب أي تحليل للأحداث أو تعرف بالشخصيات على تقنية ثانية ، هي المشهد الذي من خلال حواراته يكتشف القارئ الحالات النفسية لشخصيات الرواية وأفكارها وكل ما يدور بداخلها ، فهي تقنية تتيح العمل على أدق التفاصيل ، وتتيح هذه التقنية التقديم لحكاية ثانوية تعرف بشخص أو مجموعة من الأشخاص ، أو وصف أماكن أخرى ، بما تتيح من رحابة في الفضاء وتوقف للسرد ريثما يستكمل القارئ معرفته بعناصر القصة وإن تطلب ذلك الدخول في استطرادات متعددة ومتنوعة .

إذا فهي وقفات تمتاز بالغنى والتنوع الذي يمنع الملل من اللحاق بالقارئ . فهي تنتقل بالقارئ من موضوع إلى آخر ومن حدث إلى آخر ومن شخصية إلى أخرى محافظة على عنصر التشويق تاركة التعريف الكامل بالشخصية أو الحدث إلى الوقفات التالية، شادة إليها وعي القارئ بالأحدث التاريخية ن مشكلة معناها دون تدخل مباشر من الكاتب إلا في حالات نادرة .

أما حدة التوتر فنجدها في " الوقفة الذاكرة" حيث يتوقف الكاتب عند حدث تاريخي يشكل مرحلة حاسمة بالنسبة لسكان الجزائر ومثال ذلك هذا الاستطراد الذي يعيد إلى الذاكرة طبيعة الاستعمار الفرنسي" عندما باشر بيجو عمله ، اتخذ قرارات صارمة بمنع الاتجار مع القبائل التي لا تخضع لقانون الهدنة الفرنسي ،كما حدد شروط التعامل بالالتحاق الجماعي وليس الفردي بالقوات الفرنسية ، خصوصا بالنسبة لرؤساء القبائل، وثالث القرارات هو إجبار السكان

الأصليين على وضع شارة حديدية بيضاء على صدورهم يكتب عليها عربي خاضع "Arabe soumis" [1]

فالوقفة الذاكرة هي التي تكاد تنتفي معها الوقفة نظرا لحدة التوتر الذي تحدثه على مستوى الذاكرة، فيحدث نوع من تسريع السرد على مستوى وعي القارئ الذي يريد اكتشاف المزيد ، والحقيقة أن هذه براعة من الكاتب في تفعيل زمن الخطاب الثابت وإحالة العناصر المكونة له على وعي القارئ ، فيصير زمنا متحركا تجاه البحث عن الحقيقة والوقوف عندها .

ولذا جاءت تقنية الوقفات التي ركز عليها الكاتب في ثوب مغاير تماما لما نجده في الأعمال الروائية الأخرى كإجراء استثنائي ، فهي في رواية الأمير ظاهرة مشبعة بالشاعرية والجمالية ، بحيث يثير التاريخ نوازع النفس ومشاعرها .

2/ المشهد : (La scène)

يحدث " غالبا بتدخل الحوار بين الشخصيات ، أو ردود الأفعال التي تحدث بينهم ، ويحقق اصطلاح التساوي بين مدة القصة والخطاب " [2]

فالكاتب واسيني الأعرج يستعين بالمشهد حتى يسمح لزمن الخطاب بالتواصل داخل كل وقفة ، ولذلك لا تخلو هذه المشاهد من حوار أو أكثر .

فالشخصيات في رواية " كتاب الأمير " تتحاور فيما بينها للتعبير عن أفكارها ووجهة نظرها ومعارفها بعيدا عن وصاية المؤلف ، الذي يمنحها فرصة الحديث عن نفسها دون أن تكون له أي تدخلات من قريب أو بعيد لإيهام القارئ بواقعية المشاهد الحوارية .

---

[1] واسيني الأعرج " كتاب الأمير " ص 267.

[2] Voir Gérard Genette : figure IV . P 95

يدعو المشهد إلى ضرورة غياب الراوي وحضور الشخصية مباشرة في حوارها مع نفسها أو مع غيرها ، حيث نلحظ استعمال ضمائر المخاطبة بشكل واسع وكذا ضمير المتكلم على الخصوص ومن ثم تضمر وظائف الراوي السردية والوصفية في الحوار ليتحول إلى ناقل محايد يكتفي بتنضيد تدخلات الشخصيات وتبادل الكلمة بينهم ، كما يفاجئ الكاتب بهذا الحوار منذ البداية الأولى : " .... أغمض عينيه قليلا ثم همهم خوفا من أن يسمعه آخرون :- حركتي صارت اليوم ثقيلة جدا ، بدأنا نكبر ولم يعد الجسد يسعفنا مثلما كان، عذرا يا أخي ، كل شيء تكاتف ضدنا ، الشيخوخة والأمراض وقسوة الحياة .

- لا تهتم يا سيدي جون ما تزال البركة نمشي ؟

- يا الله نمشي. " [1]

فالقارئ يتعرف على " جون موبي " هذه الشخصية الثانوية بداية دون وسيط في حوار عابر ، لكنه يكتسي دلالة رمزية هامة ، في محاولة لإيجاد إطار يلائم حجم هذه الشخصية التي غطت عليها ش شخصية "ديبوش" ، فورود هذا الحوار منذ البداية يوحي بأهمية هذه الشخصية التابعة، إذ يروي الكاتب على لسان " جون موبي " أحدثا هي مفاتيح شخصية السنيور ديبوش .

ونفس الملاحظة تصدق بالنسبة للمشهد في رواية " كتاب الأمير " فإننا نلاحظ وروده بكثرة ، فهي الراوية المشهد بامتياز ، وقد تتبعنا هذه المشاهد وتقفينا معانيه وخصائصها فوجدناها تتمحور حول لخصائص التالية :

1. تغذية المشهد بفعل [2].
2. المشهد المتقطع.

---

[1] واسيني الأعرج : " كتب الأمير "، ص 10.

[2] المصدر نفسه: ص 22.

3. تنويع الالتحام بين السرد والمشهد[1] الصفحات التي يستغرقها المشهد.

4. المراوحة بين المشهد والسرد[2].

5. رواية المشاهد على مستوى كل الوقفات[3]

6. التفتيت والتوزيع المشهدي[4].

7. انسيابية المشاهد[8].

8. التوزيع المثالي للمشهد[9].

ولعل أول ملاحظة يجب تسجيلها بالنسبة للمشاهد وهي تعديتها بفعل ، حيث يبدأ السرد هادئا لينتقل مباشرة إلى الحوار المشهدي دون حدوث كسر على مستوى السرد كما هو واضح في المثال التالي : "... أغمس قلمه في الحبر فشعر بخشونة ما .

- جون ، قليل من الماء الساخن من فضلك ، هذا الحبر ثقيل ويعطل حركة القلم.
- أمر سيدي .
- هل تعرف يا جون هذا اليوم؟
- كيف لا وأنا أرى يوميا سيدي يعد الأيام بقلق ؟
- معك حق ، عندما ندافع عن قضية نصير مرضى بها "[5]

فهذا مثال حيث يكون فيه فعل التعدية مضمرا في بداية الحوار لكن وظيفته ظاهرة في الانتقال بالسرد من درجة توتر إلى أخرى .

---

[1] المصدر السابق: ص 56 وما يليها.

[2] المصدر نفسه: ص 82 – 83 – 84 – 85 – 93.

[3] المصدر نفسه: تتوزع هذه المشاهد على كل وقفات الرواية.

[4] 44- 8 – 9 المصدر نفسه: ينظر الرواية !

[5] واسيني الأعرج : " كتاب الأمير ص 22

وقد يأتي فعل التعدية واضحا بارزا كما هو واضح في هذا المشهد الذي اقتطعنا منه الجمل الحوارية التي لها علاقة بالمعنى الذي نذهب إليه .

" – كان لدي مشروع بهذا الاتجاه وهو مساءلة الحكومة عن نيتها حول الوفاء بالتعهدات والضمانات التي سمعنا أن ولي العهد الحاكم العام للجزائر قدمها للأمير ؟ المعلومات التي قدمها وزير الخارجية يجب أن تحدد جيدا ما الذي يجب فعله في هذا الإطار... يتدخل لبرانس دولا موسكوفا بشكل أكثر وضوحا وثقة كبيرة :

- أقولها صراحة على حكومتنا أن لا تتردد في ترسيم الوعد الذي قدمته لعبد القادر ، لنتذكر قليلا كيف تمت الوقائع :

عبد القادر عندما عرف إخفاق مفاوضاته مع سلطان المغرب وحبس خليفته البوحميدي عرف أن عليه أن يبحث عن مخرج مع الفرنسيين ، لذلك قطع بكل شجاعة مسالك الملوية على الرغم من قوة مياهها و الأوحال و الأمطار ،هو والستة آلاف شخصا والجمال والأحصنة وعدد هائل من الأغنام والعتاد الحربي واستطاعت دائرته بأكملها بدون أن يبقى ولا رأس غنم على الضفة الأخرى حنكة عسكرية عالية تستحق كل التقدير ..." [1]

نلاحظ كيف تساعد هذه التقنية في تحريك المشهد إلى الأمام في حركة استباقية بحيث يرد في هذا المشهد استباق للأحداث لم يحن موعدها بعد ، لكن الكاتب يسبق الأحداث التي بها يتعرف القارئ على شخصية الأمير ، كما أننا سنعود إلى هذا المشهد بالذات عند حديثنا عن التواتر .

فإذا كنا قد قلنا أن من خصائص المشهد إبطاء السرد فإننا هنا نقف أمام ظاهرة استباقية تساهم في تسريع السرد ، لذلك آثرنا أن نسجل هنا براعة الكاتب في ذكر ما هو مهم

---

[1]- المرجع السابق : ص 28-29 .

من الأحداث والشخصيات ، وقد كان بإمكان المشاهد أن تكون مملة ، لكن الكاتب يحكي قصته وعينه على القارئ متوسما فيه طريقه التلقي ، فتنويع التقنيات وتداخلها من شأنه أن يخفف من وطأة السرد وبالتالي فإن إمتاع القارئ من الأهداف التي رسمها الكاتب لنفسه ، ونسجل هنا كيف يتحول التاريخ من مادة جافة إلى مادة حية مرنة تشمل غنا في المعاني الشيء الذي يكسبها شاعرية لم نعهدها في مادة الأرشيف التي استمدت منه .

ثالثـــا : التواتـــــــر :

يتميز التواتر بأن " المتن فيه تعاد روايته وهذا يؤدي إلى ضمور حركة الزمن في الحركات اللاحقة حيث تعاد الخلفية الزمانية والمكانية ذاتها ، كما تتكرر الوقائع والأحداث والشخصيات " [1]

ورغم ادعاء بعض النقاد والدارسين أن أهمية التواتر لا تعادل أهمية بقية العناصر الأخرى المشكلة لبنية الزمان إلا أننا نؤكد أن هذه الوقفات تحتوي على تواترات تستدعي منا الوقوف عند هذه الخاصية ، فالظاهرة تنقسم بين تكرار الحدث نفسه وبين تكرار الظاهرة نفسها وإن اختلف الفضاء المكاني .

وعلى كل حال فإن ما يدفعنا إلى دراسة التواترات Les fréquences في نص هذه الرواية هو محاولة كشف إمكانيات هذا العنصرالجمالي ، والكيفيات التي وزع بها داخل النص السردي ، يقول جيرار جنيت " حتى الآن لم يدرس نقاد الرواية ومنظر وها عنصر التواتر السردي –إلا قليلا – بالرغم من أهميته الزمنية القصوى " [2]

ويلخص Bernard Volette" التواتر في ثلاثة أنماط تكرارية هي كالتالي:

---

[1] عبد الله إبراهيم: المتخيل السردي (ص 112) مقاربات في الرؤى والدلالة ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ط 1990، ص 112.

[2] Genette : figures III p145

أ- المحكي ألإفرادي : وهو ما يقص مرة واحدة حدثا وقع مرة واحدة .

ب- المحكي التكراري : وهو ما يقص مرات عديدة حدثا وقع مرة واحدة .

ج- المحكي الإعادي : وهو ما يقص مرة واحدة حدثا وقع مرات عديدة[1] .

أما الظاهرة التي تهمنا في نص رواية " كتاب الأمير " هي ظاهرة المحكي التكراري لأن فيه كما سبق وأن قلنا مسحة جمالية تشد القارئ إليه وهو الأمر الذي قصده الكاتب في غالب الظن ، ذلك أن بناء الخطاب الروائي هو فن التشكيل الروائي وفعل يقع على مستوى المخيلة التي تسعف الكاتب في غياب التفسير الواقعي لأحداث التاريخ الذي يكتفي بذكر الحدث دون تفسير مقنع لأسبابه، وسنذكر فيما يلي أمثلة عن التواتر الذي يخدم الجانب الجمالي في رواية " كتاب الأمير "

جاء في الوقفة الأولى " مرايا الأوهام الضائعة" ذكر الحادثة التالية التي سبق وأن ذكرناها أثناء حديثنا عن المشاهد : " لذلك قطع بكل شجاعة مسالك الملوية على الرغم من قوة مياهها و الأوحال والأمطار هو والستة آلاف شخصا و... "[2]

ثم يكرر الحادثة نفسها في الوقفة الثامنة بهذه الصيغة : " عبروا الملوية وبلاد مسيردا قبل أن يجانبوا ليلا مدينة تلمسان على الرغم من المعسكرات الكثيرة المحيطة بها وفرندا وبوغار قبل أن ينتهي بهم المطاف إلى مرتفعات بوغني ويتوغلوا في غاباتها ... "[3]

وكذا في الوقفة التاسعة : انطفاء الرؤية وضيق السبيل كما يلي : " في الليلة نفسها تم نصب الأخشاب وجذوع الأشجار في عمق الوادي في شكل أعمدة ثم بدئ بعدها بوضع كل ما كانوا يعثرون عليه من هياكل حيوانية وأكياس الحبوب والأحجار لسد

---

[1] برنار فاليط:النص الروائي،تقنيات ومناهج،ترجمة رشيد بن حدو،المجلس الأعلى للثقافة،طبع الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية،المغرب،1999 ،ص ص 113، 114.

[2] وسيني الأعرج: كتاب الأمير ،ص ص 28، 29.

[3] المصدر نفسه : ص 347.

المياه ... تفقد الأمير وتيرة العمل لإنجاز ممرات عبر الملوية للعبور باتجاه مسالك طريقه التي كانت مؤمنة وما زال للأمير بها أناس سبق أن وعدوه بالمساعدة ... "[1]

إذا لدينا حادثة واحدة يكرر ذكرها عدة مرات (ثلاثة بالضبط) وهي موزعة عبر صفحات الرواية من البداية إلى النهاية تقريبا وهي تشير إلى ما كان يؤرق الأمير فعلا، فلم يكن يرغب في المعارك الخاسرة ولا التضحية بجنوده في تلك الممالك التي يتربص فيها سلطان المغرب والجيوش الفرنسية به الدوائر، محاولين القضاء عليه في واقعة هي أشبه بالمجزرة لو لم يهتد الأمير بحكمته المعهودة إلى عبور الملوية والنجاة مع من بقى من دائرته.

والحقيقة أن هذه الحادثة لم ترد على سبيل التكرار أو حبا في التكرار بقدر ما مثلت رؤى مختلفة لا بد أن يتوقف عندها القارئ ،فذكر الحادثة على لسان البرلمانيين الفرنسيين هي تعريف الكاتب بنظرة الآخر للأمير فهو الرجل الشجاع البطل وهذا أمر لا يختلف فيه اثنان، وتذكر الحادثة للمرة الثانية على سبيل التذكير بالمخاطر الذي واجهها الأمير أثناء محاولته لفك الحصار، ويذكر الكاتب الحادثة للمرة الثالثة على سبيل الإشارة بخصال الأمير، فهو القائد المحنك الذي يمتلك من الشجاعة الأدبية ما يسمح له بالانسحاب والنجاة بأعجوبة من جيوش السلطان المغربي.

فالتكرار هنا ليس بالتقنية المملة بقدر ما هو ظاهرة فنية تسمح للنص بالانفتاح على فضاءات متعددة وآراء مختلفة، وهي وسيلة الكاتب في تشكيل القارئ للرؤية المتعددة من دون إبداء الرأي مباشرة، فهي إذا معاني معروضة تفرض نفسها على القارئ من جهة التشوق إلى معرفة رأي الآخر – أي العدو – في شخصية الأمير، نحن أمام مشاهد مفعمة بالحياة يستطيع القارئ أن يحظى بالحضور أثناء سردها وأن يعيش أهم

[1] المصدر السابق: ص 383.

اللحظات فيها، وفي هذا المستوى فإن فعل التواتر يشد على وتر الشاعرية فتتحرك أحداث التاريخ من جمودها لتصير مسرحا يعج بالحركة والحياة.

أما الحادثة الثانية التي ورد ذكرها عدة مرات فهي حادثة ذبح السجناء الفرنسيين وذلك في غياب الأمير، أما بالنسبة للفرنسيين فهو الأمر الذي لم يفهموه، ولذلك وضعت شخصية الأمير ومروءته على المحك !...

جاء في الوقفة الثامنة: " ضيق المعابر" ما يلي: " جروا نحو بعض الأكواخ القديمة على ضفة أحد الوديان، لم يكونوا يعرفون لماذا زمت أفواههم بكتان الخيش الذي يمتص الريق والصرخات، وأغلقت عيونهم وكتفت أياديهم ، ... في الظلمة الدامسة لم يروا بريق السكاكين وهي تلمع تحت ضوء القناديل الزيتية الخافتة ولم تسمع إلا الصرخات المكتومة والحشرجات الكثيرة التي ظلت بصوت أشبه بالأنين، كانت السكاكين تنغرس في الرقاب المتعبة ... لم يتكلم أحد عن الحادثة، فقد حمل المذبوحون أسرارهم معهم إلا الرجلين اللذين نجيا من المجزرة وقصا تفاصيل القصة لتخرج إلى الصحافة فيما بعد. .."[1].

والواضح أن هذا ذكر للحادثة بكل تفاصيلها ليطلع القارئ عليها وهي رواية يتولاها الكاتب الجزائري دون أن يحدث في القصة أي انتقاص فلا مجال للاحتجاج على الرواية فهي الحقيقة دون شك، حقيقة بشعة ومؤلمة يصعب على الإنسان العادي أن يتقبلها، فكل مواثيق الحرب والسلام ترفض ذلك.

وسوف نرى في ذكر الحادثة أمام الأمير حيرة هذا الأخير وعدم تفهمه لموقف قادته !

جاء في نفس الوقفة ما يلي:

[1] واسيني الأعرج: " كتاب الأمير" ، ص 354.

" – على كل، رد الأمير، لدينا ورقة لم نلعبها بعد، ورقة المساجين، يمكن أن نقايض بها مرورنا نحو الصحراء، كاتبت الماريشال بوجو مرة أخرى وسلطان فرنسا، ربما جاء الفرج من هذا الطريق ...

– ولكن يا سيدي ...

ثم توقف ابن التهامي فجأة عن إتمام الجملة إذ تلعثم ورفضت الكلمات الخروج من حلقه، أكملها أحد الأغوات بالتفصيل ذاكرا الأسباب وكأنه تهيأ سابقا لقول كل ذلك، فذكر الصغير والكبير عن حادثة الذبح.

– لم نكن مخيرين يا أمير المؤمنين، كنا بين أن يأخذهم سلطان المغرب ويقايض بهم على رقابنا، أو نترع عنه هذه الفرصة ونتحرر منهم ...

صمت الأمير طويلا قبل أن يترع كفيه من على وجهه الذي امتقع من التعب والجوع والأسئلة التي ظلت عالقة بقلبه ...

– يبدو أن الأقدار كلها تتكاثف لكي تعلن عن هلاكنا، ماذا نقول لعائلات هؤلاء الذين ذبحوا ؟ ...

– أعطيتك مسؤولية حماية المساجين وليس ذبحهم.

– المسالك كانت ضيقة يا أمير المؤمنين وعندما تضيق المسالك تنطفئ الرؤية، ألم تقل هذا يا سيدي في الكثير من المواقف؟.

– لم أقل اقتلوا الناس من غير حق أو اذبحوا السجناء العزل. ما هي مسافة الحق والباطل في وضع كهذا ؟

– المسافة هي إطلاق سراحهم على الأقل ... "[1].

فالحادثة معاد ذكرها لكن في سياق مختلف، هذه المرة يدرك القارئ موقف الأمير من هذا العمل اللامسؤول، وحيرته أمام الأحداث التي تتكاثف لإعلان هلاكه، فالمشهد

[1] المصدر السابق، ص 358 – 359.

درامي بامتياز، لم يكن الأمير في حاجة إلى تنميق سمعته حتى لطخها قادته بهذه الحادثة المأساوية، والآن وقد صار الأمر واقعا لنرى موقف الآخر (الفرنسيين) من هذه الحادثة النكرة !

جاء في الوقفة التاسعة "انطفاء الرؤيا وضيق السبيل ما يلي: " كان الأمير في الصالة لوحده ينتظر مونسينيور ديبوش ومجيء بن التهامي لمواصلة تدوين سيرته التي بدأها معه منذ مدة.

ظل مونسينيور يدور في مكانه، هو يعرف جيدا أن الأمير لا يمكنه أن يكون سعيدا لذبح سجناء سيدي إبراهيم وعين تموشنت. الأمير كان في حاجة إلى انتصار يعيد إليه ثقته في نفسه وفي الناس الذين ينتظرون منه الكثير ...

- سيدي السلطان، كما قلت لك في المرة الأخيرة وأجبتني بالأقدار وحكمها، إلى اليوم لم أفهم لماذا ذبح أكثر من مئة وسبعين سجينا كانوا لديكم في بني إيزناسن. أتساءل ولا أجد الأجوبة المقنعة، في أي شيء كان يمكن أن يفيدك في حربك على الذين احتلوا أرضك قتل هؤلاء الأبرياء؟ وأعرف أن دينك يمنعك من قتل النفس إلا بالحق وأتذكر جملتك الكبيرة التي بقيت عالقة في الرأس والقلب: حيث يسيل الدم بغير حق، تسقط الشرعية... "[1].

أول شيء نلاحظه في هذا المشهد الطويل هو طغيان ظاهرة التأمل، فالأمر كما سبق وأن قلنا محير، لذلك لم يدخر الكاتب وسعه في إطالة الخطاب الروائي بما يلائم الوضعية النفسية لكل من الأمير وديبوش، ذلك أن الأمير أميل إلى التأني وإقامة العدل، وقد أشار إلى ذلك الكاتب منذ البداية[2]، لدى تعرضه إلى حادث إعدام أحد القضاة في غياب الأمير، وقد وجه هذا الأخير اللوم إلى أبيه معاتبا إياه بسبب عدم التأني، وكأن

---

[1] واسيني الأعرج : كتاب الأمير، ص 362 – 363.

[2] المصدر نفسه ، ص 57 وما يليها.

هذه الأحداث المؤسفة خارجة عن سلطة الأمير وحكمه، فهي كالأقدار المحتومة التي طالما حيرت الأمير وكل العقلاء !

وإذا كان الأمير أميل إلى التعقل والحكمة فإن السينيور ديبوش هو الرجل المسالم بحكم عقيدته المسيحية ولاشك أن مثل هذه الأحداث تأتي لتضيف إلى حيرته أمام بؤس البشرية، وهكذا يضع واسيني الأعرج القارئ أمام أزمة الضمير الإنساني، فهل يعقل أن يعتذر الأمير عن أشياء لم يقترفها ؟ !

وقد طال سجن الأمير في قصر أمبواز بسبب هذه الحادثة وغيرها، وقد كاد يؤخذ بجريرة غيره لولا الدور البارز الذي قام به السينيور ديبوش في مراسلة ملوك فرنسا موضحا وضعية الأمير ...

*** تواتر الأحداث المتشابهة :**

لقد سبق وأن ذكرنا عند حديثنا عن الزمن التاريخي ظاهرة التواتر في الأحداث التاريخية دون التوسع في ذلك مرجئين الأمر إلى موقعه المناسب، ذلك أن هناك أحداث متشابهة يتكرر ذكرها مثل :

1. ذكر تاريخ المعارك (يتكرر حدوث المعارك).
2. ذكر تاريخ الاتفاقيات السلمية.
3. المعارك التي خاضها الأمير ضد القبائل التي رفضت أن تدين له بالولاء !.. تكرار الحدث المتشابه !.
4. تكرار الحوادث التي تمثل الفرنسيين في حملتهم على الجزائر.
5. تكرار الأحداث التي جعلت من انتصارات الأمير سرابا، انتصارات تعقبها خيانات !...
6. تحلل الجيش الفرنسي من اتفاقيات السلم ! ...

وهكذا يكتشف القارئ بهذا الإحصاء البسيط أن هذه الأحداث المتواترة ساهمت في ترسيخ أحداث المقاومة وأسباب النصر والهزيمة فيها ، دون أن يطلع على رأي الكاتب في

هذه الأحداث والأشخاص الذين كانوا السبب في حدوثها، إنها تقنية المشاهد المتواترة التي تعلق بسهولة بذهن القارئ ، فقد سبق الكاتب المخرج إلى تصوير هذا الفيلم الرائع !...

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

ثالثـــــــا : بنيـــــة الـــمكـــــان

- النظـــــــــري.

I – الفضاء الروائي :

تنبثق أهمية دراسة المكان في الرواية من كونها مرشدا إلى نماذج أكثر دلالة على الحياة ، وإسهاما في تطوير الإبداع الروائي ، ورغم هذه القيمة الكبرى للمكان في الرواية العربية ، فإنه لم يحظ بالاهتمام اللازم من قبل الباحثين والنقاد ، مع أن المكان يحتل حيزا كبيرا وهاما في الرواية العربية ، ذلك أنه لا أحداث ولا شخصيات يمكن أن تلعب أدوارها في الفراغ ، ودون المكان ، ومن هنا تأتي أهمية المكان ليس كخلفية للأحداث فقط ، بل وكعنصر حكائي قائم بذاته ، إلى جانب العناصر الفنية الأخرى المكونة للرواية ، ولعل سبب الانصراف عن دراسة (المكان) هو انشغال الأبحاث النقدية بالمضامين الفكرية والاجتماعية والسياسية للرواية ولعل دراسة " غالب هلسا " للمكان في الرواية العربية [1] هي أولى الدراسات التي تناولت المكان باعتباره عنصرا حكائيا مهما في الرواية . وقد تطرق الباحث إلى علاقة التأثير المتبادل بين المكان والسكان ، وبين أن المكان ليس ساكن ، بل هو قابل للتغيير بفعل الزمن ، وقد صنف المكن في ثلاثة أنواع:

1- المكان المجازي : هو المكان الذي نجده في رواية الأحداث المتتالية حيث نجد المكان ساحة للأحداث ، ومكملا لها ، وليس عنصرا مهما في العمل الروائي ، إنه سلبي مستسلم ، يخضع لأفعال لأشخاص .

2- المكان الهندسي : هو المكان الذي تعرضه الرواية بدقة وحياد من خلال أبعاده الخارجية .

3- المكان كتجربة معاشة داخل العمل الروائي ، وهو قادر على إثارة ذكرى المكان عند الملتقي . ولعل المؤلف عندما استعاد ذكرياته عن المكان ، جعل هذه الاستعادة لدى الملتقي ، نوعا من ذكرى المكان الخاص به ، وهذا المكان نادر الوجود في الرواية العربية،

---

[1] غالب هلسا : المكان فى الرواية العربية - دار ابن هانئ - دمشق 1989

ولعل دراسة هلسا أول دراسة بالعربية نبهت النقاد والباحثين إلى أهمية (المكان) في الإبداع الروائي العربي ، رغم تأثرها بدراسة (جمالية المكان) "لغستون باشلار" التي عربها هلسا نفسه [1] ثم جاءت سيزا قاسم فدرست (المكان) كأحد فصول كتابها (بناء الرواية) 1985 ، واعتبرته مكانا خياليا ، يبنى وفق بناء تحتي ، وبناء فوقي مع إضافة علاقة الإنسان مع المكان الذي يعيش فيه.

كما درس " حسن بحراوي " المكان في كتابه (بنية الشكل الروائي) 1990 كأحد العناصر الثلاثة (الزمان ، والمكان ، ولشخصية) في الرواية ، وأطلق عليه اسم "الفضاء الروائي" وجعله عنصرا شكليا فاعلا في الرواية ، لأنه يتميز بأهمية كبيرة في تأطير المادة الحكائية ، وتنظيم الأحداث ، وأوضح أن المكان يتشكل وفق بنائين : بناء فوقي باختراق الأبطال له ، وبناء تحتي يتشكل من خلال الانسجام مع طبائع الشخصيات والتأثر المتبادل بين المكان والسكان ، والمنظور الذي تتخذه الشخصية الروائية وهو الذي يحدد أبعاد المكان (الفضاء الروائي) ، فحين تكون وجهة النظر متقطعة يأتي وصف المكان مجزءا مفككا ، وحين تكون الرواية متسعة يأتي وصف المكان موحدا وشموليا ومن هنا يبدوا أن المكان يعاش على عدة مستويات من قبل الراوي بوصفه كائنا تخيليا ، ومن قبل الشخصيات الأخرى ، ومن قبل القارئ الذي يقدم بدوره وجهة نظر خاصة . وهكذا يصبح المكان شبكة من العلاقات والرؤى ووجهات النظر التي تتضامن لتشيد الفضاء الروائي ، الذي تجري فيه الأحداث .

وقد طبق البحراوي هذه المعلومات النظرية عن المكان على بعض الروايات المغربية معتمدا مبدأ(التقاطب) ، وهو مصطلح يدل على التقابل بين متضادين ، وقد طبقه "يوري لوتمان " في كتابه (بنية النص الفني) ، وجعل(الفضاء الروائي) أداة في بناء

---

[1] غاستون باشلار : جماليات المكان ، ت: غالب هلسا ، ص 4 – 1996 المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت - لبنان .

النماذج الثقافية والاجتماعية : فالنماذج الاجتماعية تتوضح مثلا عن طريق التقابل بين الطبقات (العليا) والطبقات (الدنيا) والنماذج الدينية تتوضح عن طريق التقابل بين (اليمين) وبين (اليسار) ، وحين طبق " لوتمان " منهجه هذا على أشعار تيوتشيف وجد ثنائية (الأعلى ، الأسفل) ، وانتهى إلى أن (الأعلى) يرتبط عند هذا الشاعر بالاتساع والترعة الروحية والحياة الحقة ، وأن (الأسفل) يرتبط عنده بالضيق والترعة المادية والموت، ودرس المكان وفق المحاور التالية :

1- أماكن الإقامة الاختيارية : فضاء البيوت.

2- أماكن الإقامة الإجبارية: فضاء السجن .

3- أماكن الانتقال العمومية : فضاء الأحياء الشعبية والراقية.

4- أماكن الانتقال الخصوصية : فضاء المقاهي.

كما درس حميد الحميدان المكان الروائي في كتابه (بنية لنص السردي) 1991 ، وصنف (الفضاء الروائي) في ثلاثة أنواع :

1- الفضاء كحيز جغرافي في الرواية ، وكمكان يتحرك فيه أبطال الرواية ، وعند ذكر أسماء الأماكن يثار خيال القارئ لاستدعاء ذكرياته المتعلقة بتلك الأماكن .

2- الفضاء كمنظور أو كرؤية ، وهو الطريق التي يستطيع بواسطتها الراوي أو الكاتب السيطرة على عمله السردي ، وعلى أبطاله الذين يحركهم .

3- الفضاء كمكان تشغله الكتابة باعتبارها حروفا تحتل حيزا مكانيا من الصفحة الورقية ، ويشمل ذلك طريقة تصميم الغلاف ، وتنظيم الفصول ، وحروف الطباعة ، وتشكيل العناوين[1] فلهذه دلالتها التي تزيد (الدلالة) عمقا وثراء .

---

[1] محمد عزام : فضاء النص الروائي ، دار الحوار للنشر ، سوريا اللاذقية ط 1، 1996 ، ص 27 .

ولقد تحدثت " جوليا كريستيفا " عن الفضاء الجغرافي [1] في الرواية ، في كتابها النص الروائي 1976 وجعلته دليلا على حضارة عصره ، حيث تسود ثقافة معينة ، أو رؤية خاصة للعالم تسميها " كريستيفا" (أيديولوجيم) العصر والأيديولوجيم عندها هو الطابع الثقافي العام لعصر من العصور ولذلك ينبغي دراسته في (تناصيته) ، أي في علاقته مع العصور المتحدة لعصر ما ، أو حقيقة تاريخية محددة .

ولدى تطبيقها هذه المقولة على النصوص الروائية وجدت أن الفضاء الجغرافي لعصر الروائي " أنطوان دولاسال" مثلا De la sale " (1385-1460) هو بداية عصر النهضة الأوروبية ، قبل اكتشاف الفضاء الخارجي ، وقبل اكتشاف خفايا اللاشعور الإنساني .وهذا الفضاء يعتمد الثنائيات الضدية ، حيث تتقابل فيه الأضداد:الأرض /والسماء ، الجنة /والنار ، الدين /والخطيئة .

والواقع أننا لم نجد اليوم ، دراسة تميز بشكل دقيق بين الفضاء والمكان ولذلك يمكن اعتبار (الفضاء الروائي) هو مجموع الأمكنة المحددة جغرافيا ، والتي هي مسرح الأحداث وملعب الأبطال ، هذا إذا لم نأخذ بالفضاء المنظور وبالفضاء كدلالة .

II وصف المكان :

رغم أن الانتباه (ببنية المكان) في النص الروائي حديث العهد ، إلا أنه عوض مؤخرا بأبحاث جادة باعتبار (المكان) الروائي لا يمثل الخلفية التي تقع فيها الأحداث فحسب ، بل الإطار الذي يحتويها ، والعنصر الفاعل في الشخصية الروائية والذي قد يدفع الشخصية إلى الفعل ، في علاقة جدلية بينه وبينها ، فمن المعروف تأثير المكان في السكان وتأثير السكان في المكان .

[1] المرجع السابق: ص 31 .

إن وصف (المكان) تقنية إنشائية تتناول وصف أشياء الواقع في مظهرها الحسي . وهي نوع من التصوير (الفوتوغرافي) لما تراه العين عند الأدباء الواقعيين الذين استقصوا تفاصيل الأمكنة والأشياء ووصفها بكل دقة ، بخلاف روائي التجديد الذين لم ينظروا إلى (الأشياء) على أنها حقيقة مستقلة عن الشخصية ، وإنما هي صدى للشخصية والأحداث ومن هنا الفرق بين الوصف (الفوتوغرافي) الذي يصور الأشياء كما هي ، والوصف التعبيري الذي يصور (الأشياء) من خلال إحساس المرء بها .

وإذا كانت (الرواية التقليدية) قد أعطت (المكان) المحل الثاني من اهتمامها ، فإن (الرواية الجديدة) قد أحلت (المكان) محل(الشخصية) الروائية واستعاضت عن وصف الشخصيات بالوصف الحيادي للمكان .

ولكن هل يمكن أن يقوم(المكان) بدور البطولة في الرواية الجديدة، وهل يمكن أن تحل (الأشياء) محل(الأشخاص)في الرواية ؟

إن الروائي حين يصف أمكنة حقيقية ، فإنه يجعل القارئ يثق أكثر بالقصة ، ونمثل على ذلك بأسماء روايات لنجيب محفوظ مثلا بين القصرين ، قصر الشوق ، زقاق المدن ، القاهرة 30 ، خان الخليلي ، ميرامار ، قشتمر ، الكرنك ...

هكذا يؤدي تحديد المكان دور الإيهام بالواقع حين يصور أماكن واقعية كما يخلق أمكنة متخيلة تؤدي الدور نفسه وتمارس تأثيرها على القارئ ، بخلاف روايات التيارات النفسية وروايات اللاشعور التي تقل فيها أهمية (المكان)

III - صفات الوصف :

يقوم الوصف في الرواية على مبدأين متناقضين : " الاستقصاء والانتقاء ، فبلزاك مثلا من أنصار الاستقصاء ، و لم يترك تفصيلا في مشهد ما إلا ذكره ، بخلاف ستاندال الذي كان يفضل الانتقاء ، تاركا للقارئ مجالا للإيحاء .

والحقيقة أن الواقعيين قد استخدموا (المدونات) في أوصافهم ، فلجأ فلوبير إلى مراجع وكتب في علم النبات والتاريخ ليصف حديقة قرطاجة في روايته (سالامبو) ، واستخدم زولا كل المصطلحات في وصف القاطرة في (الوحش البري).

كما اعتمد الروائي " جمال الغيطاني " في " الزيني بركات " على المدونة التاريخية المأخودة من "محمد بن أياس " (بدائع الزهور في وقائع الدهور)[1] بما أعطى للرواية مصداقية على المستوى الإبداعي ، وواضح من قراءتنا لرواية " كتاب الأمير " لواسيني الأعرج اطلاعه على كمية كبيرة من الأرشيف الجزائري و الفرنسي على حد سواء ومن ثم توسعه بشكل كبير في وصف الإطار الزمكاني الذي جرت فيه الأحداث والتعمق في وصف الشخصيات على المستوى النفسي بدقة متناهية .

كما توسع الكتاب في وصفه المدن والأحياء والبيوت والغرف والأثاث والطعام والشراب ... إلخ ، يعكسون القيم الاجتماعية التي يريدون التدليل عليها ، ويعبرون بهذا الوصف عن الطبقة الاجتماعية التي ينتمي الأشخاص إليها ...

إن (البيت) مثلا يسوغ الإنسان ، ويركزعلى الوجود داخل حدود تمنح الحماية ، و(البيت) القديم يختلف عن(البيت) الجديد ، وعن (المنزل) و(الدار) و(الحوش) ، فلكل من هذه التسميات دلالتها الخاصة ، وإن كانت جميعها تطلق على (بناء) واحد ، و(بيوت) المدينة مثلا تختلف عن بيوت الريف ؟ ففي المدينة لا توجد (بيوت) بل يعيش السكان في علب إسمنتية ؟ وإذا كان (القصر) لم يعد مكانا للألفة ، كما يرى بودلير في زمنه ، فإن بيوت اليوم ليس لها جذور، فناطحات السحاب لا تمتلك أسرارا ، وعمارات (المرايا) تفصح عما في داخلها، بل إن الناس قد بدأت تفاخر بعرض سلوكاتها المشينة أحيانا .

---

[1] سعيد يقطين : تحليل الخطاب الروائي ، ص 143 .

وهكذا يبدو أن المكان عنصر غير زائد في الرواية ، بل هو متحكم في الوظيفة الرمزية والحكائية ، ويتضمن معاني عديدة في العمل الروائي ويدخل في علاقات متعددة مع المكونات الحكائية الأخرى كالسرد ، والشخصيات والأحداث .

IV الأشياء والأثاث :

لا يمكن أن نصف المكان خالي من الأشياء والأثاث فهي جزء لا يتجزأ منه ، وتلعب دورا إيحائيا في الرواية ، وكذلك ترتيب (الأشياء) يعد نوعا من وصف (الأشخاص) ودليلا على نفسيتهم .

والأثاث لا يدل على شخصية صاحبه فحسب ، بل وعلى طبقته الاجتماعية أيضا ، فالأثاث الأرستقراطي معروف في (موضة) المقاعد والكراسي والخزائن ... إلخ ، وعن طريق الأثاث يمكن تأريخ الأسرة التي تملكه ، ومن أي عصر هي ، كما يمكن معرفة وضعها الاجتماعي ، وسمات عصرها ، وهكذا يبدوا أن للأشياء تاريخا كما (للأشخاص) و (الطبقات) وإذا كانت (الأشياء) في الرواية التقليدية ، تترك مكانها للمعاني : فالكرسي الخاوي دليل على الغياب أو الانتظار ، واليد التي تربت على الكتف هي علامة الاستلطاف ، فإن هذه الأشياء في الرواية الجديدة ، بطريقة حضورها دون أي عودة إلى عالم الدلالات الوظيفية أو الاجتماعية أو الخلقية ، وعلى هذا فإن بعض الكتاب مثل غريه يؤكد أن الأشياء ستفقد أسرارها بالتدرج ، وتتخلى عن جوّانيتها التي كانوا يسمونها (القلب الرومنسي للأشياء)

وقد تحدث " ميشيل بوتور " عن (فلسفة الأثاث) في كتابه (بحوث في الرواية الجديدة) ورأى أن تنظيم الغرفة يمكن أن يكون عملا رفيعا بمستوى رسم اللوحة ، وأن لكل غرض (وظيفته) المباشرة ، ولكننا حين ننظر إليه من الناحية (الفنية) فإن هذا الغرض يتعدى وظيفته الأولى ، ويكتسب وظيفة أخرى غير التي صنع من أجلها . فإبريق الشاي المزوق مثلا : هو مجرد إبريق شاي ، ولكنه إلى ذلك شيء آخر ، فإذا جمعنا بين

(الوظيفة) و(الفن) ،عرفنا أهمية لغرض الثاني الذي هو (الفن) ، وضرورته . وهكذا الأمر في الرواية ، فإذا شاء الروائي أن يصف مترلا شاء أن يسكن فيه أشخاص أذكياء يتحلون بالذوق ، كان عليه أن يجعله نموذجيا ، فيصور أحد مترل أصدقائه مثلا ، قطعة قطعة، ويغير في ترتيب الأثاث ، وهذا ما يفعله الروائي الواقعي ، فجميع الأثاث الذي يصفه بلزاك في مترل " فوكيه " في رواية (الأب غوريو) هم بقايا وأشلاء عفا عليها الزمن وهي تشكل قصيدة بؤس . أما في رواية " كتاب الأمير " لواسيني الأعرج ، فإن الأشياء والأثاث تذكر من أجل تبيين وظيفتها ، فهي مكملة لفعل الإنسان ونشاطه ومن ثم فإن الكاتب لا يوغل في وصف الأشياء بل يتعدى إلى وصف المكان من الخارج ، وكأن دراما الأحداث المتتالية غطت عن جماليات الأشياء، فمرور الشخصيات بحالات من البؤس والحزن ينعكس على الأشياء فتبدوا بائسة ثانوية إلى حد كبير .

V-جمالية المكان (المفهوم)

للمكان الروائي أهمية كبيرة لا تقل عن أهمية الزمان ، وإذا كانت الرواية في المقام الأول فنا زمنيا يضاهي الموسيقى ، في بعض تكويناتها ، ويخضع لمقاييس الإيقاع ودرجة السرعة فإنها من جانب آخر تشبه الفنون التشكيلية من رسم ونحت في تشكيلها للمكان [1] .

ونظرا لارتباط المكان ـــ بتقنية الوصف المكانية ـــ كما سلف الذكر ، يمكن أن يجيء المكان عنصرا للزمن الروائي على أن ذلك لا يقلل من أهميته في شيء، خاصة إذا ما توطدت العلاقة بينه وبين الزمان" إلى الحد الذي يستحيل فيه تناول المكان بمعزل عن تضمين الزمان ، كما يستحيل تناول الزمان في دراسة العمل السردي دون أن ينشأ عن ذلك مفهوم المكان في أي مظهر من مظاهره"[2]. غير أن عملية الوصف تتنامى وتتطور حين تغدوا عناصر الفضاء واضعة المعالم للعين الواصفة حيث يرى "بورنوف" بأن

---

[1] سيزا أحمد قاسم : بناء الرواية ، ص 93.

[2] عبد الملك مرتاض ، تحليل الخطاب السردي ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر 1991 ، ص 227 .

تنقلات البصر تدخل في الوصف عنصرا حركيا ، بتمكينها من التنقل خلال الفضاء واستكشافه في اتجاهات كثيرة ، هذه التنقلات في فن الرسم ينجزها الملاحظ بنفسه إذ تقدم له اللوحة دفعة واحدة أما في الرواية ، حيث لا يكون الوصف إلا تعاقبيا فيوجه الكاتب نظر الملاحظ على امتداد السبل التي قام برسمها داخل الفضاء [1].

وفي تقنية الوصف وبالضبط (وصف المكان أو الفضاء الجغرافي) يبرز ما يسمى بالفضاء الروائي الذي يعني في مفهومه الفني : مجموع الأمكنة التي تظهر على امتداد بنية الرواية مكونة بذلك فضاءها الواسع ، الشامل [2].

والفضاء هو كما رأينا سابقا مجموعة من الأشياء المتجانسة (من الظواهر والحالات والوظائف والصور والدلالات المتغيرة ...) التي تقوم بينها علاقات شبيهة بتلك العلاقات المكانية المعتادة (كالامتداد والمسافة) [3].

بهذا التصوير يتراءى لنا أن الفضاء عكس الزمان ، فإذا كانت دراسة الزمان في القصة عموما قد تطورت وحاولت ضبط مفهومه وتحديد الخطوات والإجراءات المتبعة لمقاربته وقراءته ، رغم ما يسجله الدرس النقدي حول هذه القضية من اختلاف في وجهات نظر النقاد إليه ، فإن مساهمة النقد في تحديد دراسة الفضاء وفهمه لم تتمكن من تشكيل نظرية واضحة ، يستند إليها الدارس في دراسته للفضاء ، ذلك أن كل إسهامات النقاد لا تتعدى أن تكون مجرد آراء متفرقة تفتقد إلى الموضوعية والشمولية في الطرح ، ويعود ذلك إلى اشتغالها على نصوص بعينها ولا تتناول الفضاء كبنية ثابتة من بنيات النص [4].

---

[1] رولان يورنوف ، وريال أويلي : معضلات الفضاء ، الفضاء الروائي ، ت عبد الرحيم حزل ، إفريقيا الشرق ،الدار البيضاء المغرب،ط 2002،ص 100.

[2] حميد الحميداني : بنية النص السردي ، ص 63 .

[3] حسن بحراوي : بنية الشكل الروائي ، ص 34 .

[4] سعيد يقطين : قال الراوي ـ البنيات الحكائية في السيرة الشعبية ـ المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط 1 1997 ، 237 .

إن الآراء التي نجدها حول هذا الموضوع ، هي عبارة عن اجتهادات متفرقة ، لها قيمتها ، ويمكنها إذا تراكمت أن تساعد على بناء تصور متكامل حول هذا الموضوع ، حيث نجد " هنري ميتران " ، يلغي وجود نظرية في الفضاء السردي مشيرا بذلك إلى صعوبة تحليل الفضاء الروائي ، كما ينوه إلى الاقتضاب الشديد الموجود في الدراسات التي تهتم به ، حيث يقول : " لا وجود لنظرية مشكلة من فضائية حكائية ولكن هناك فقط مسار البحث مرسوم بدقة ، كما توجد مسارات أخرى على هيئة نقط متقطعة " [1].

وعلى هذا فإن الدراسات المتعلقة بالفضاء ، لا تقدم مفهوما واحدا له ، فمنها ما يقدم تصورين أو ثلاثة ومنها ما يقتصر على تصور واحد ، ويمكننا من خلال ما سنعرضه أن نقدم بعض هذه الآراء المختلفة ، في محاولة تجلية بعض اللبس والغموض الذي يعترض هذا المفهوم (الفضاء)

أ الفضاء النصي :

يمثل الفضاء النصي المكان الذي تشغله الكتابة الروائية أو الحكائية باعتبارها أحرفا طباعية على مساحة الورق ضمن الأبعاد الثلاثة للكتاب [2] ، ويتم من خلال ذلك اتصال القارئ بالمبدع عبر كل مقاطع النص بداية من الغلاف والعنوان ، والمقدمات والبدايات واختتام الفصول والتنويعات الطوبوغرافية المختلفة ، وفهارس الموضوعات [3] .

الفضاء النصي فضاء مكاني أيضا ، فبالإضافة إلى علاقته بمكان تحرك الشخصيات، فإنه يشكل بأبعاده مساحة تتحرك فيها رؤية القارئ ، كما يقوم بتحديد طبيعة تعامل القارئ مع النص الحكائي وتوجيهه إلى فهمه فهما صحيحا ، وهو بكل بساطة فضاء الكتابة الروائية باعتباره طباعة [4] .

---

[1] حميد لحميداني : بنية النص السردي ، ص 53 .
[2] المرجع نفسه، ص 62 .
[3] حسن بحراوي : بنية الشكل الروائي ، ص 28 .
[4] ينظر حميد لحميداني :بنية النص السردي ، ص 56 .

ومع تطور أنماط الطباعة ووعي الكتابة ، ازداد اهتمام الكاتب باختيار العنوان الأمثل والأقدر على اختزال رؤيته وتكثيفها دلاليا ، لذا يحرص على تنظيم مطالع القصص أو الفصول في الرواية وخواتمها ، وتوزيع الكتابة على البياض .

لذا كان اهتمام "ميشال يوتور" بهذا الفضاء كبيرا ، وهو لم يحصر اهتمامه في الرواية وحدها ، وإنما نظر إلى فضاء النص بالنسبة لأي مؤلف كان ، لذا أشار إلى مجموعة من مظاهر تشكل فضاء النص ، يمكن مصادفتها في جميع الكتب أهمها : الكتابة الأفقية ، الكتابة العمودية ، الهوامش ...، الفهارس [1] .

وتعد دراسة الفضاء النصي جزءا من الدراسة النقدية الصحيحة للنصوص السردية، خاصة في رواية "كتاب الأمير" التي قسمت إلى أبواب ووقفات على غير عادة الكتاب في تقسيم أعمالهم إلى فصول وأقسام ، كما أن اللغة المنتقات لهذه العناوين ذات مستويات متعددة ، أولها المستوى المعرفي للعنوان أي ما يحمله من معلومات ، ثانيا المستوى الجمالي أي اللغة التي اختارها الكاتب وهي جزلة جزالة أسلوب الأقدمين فهي مجموعة من الإيحاءات المتعلقة بالفترة التي يرويها الكاتب ، المستوى الثالث وهو المستوى التراثي فهي كالكتابة الرمزية التي تشير إلى معتقدات المسلمين ومدخل نحو تفكير يقع ضمن حضارة بعينها هي الحضارة العربية الإسلامية .

ومن هنا ننتقل إلى فضاء آخر له علاقة بما سلف ذكره وهو الفضاء الدلالي .

---

[1] المرجع نفسه : ص ص 55- 56 .

ب- الفضاء الدلالي :

يشير هذا الفضاء إلى الصورة التي تخلقها لغة الحكي ، وما ينشأ عنها من بعد يرتبط بالدلالة المجازية بشكل عام فهو إذا الفضاء الذي يتشكل بفعل اللغة عند خروجها عن المعنى الظاهر لفتح دلالات مختلفة على غرار تنوع التراكيب والصيغ [1].

لذلك يتحدث جيرار جينيت عن فضائية اللغة في فاعليتها وقدرتها على تشكيل سياقات لغوية تتضاعف معانيها ، فمنها ما هو حقيقي ، ومنها ما هو مجازي وبين هذا وذاك يتشكل الفضاء الدلالي حيث يقول : " إن العبارة اللغوية لا تكون أحادية المعنى دائما ، بل هي في تضاعف مستمر بحيث نجد من الكلمات ما يحمل في الآن دلالتين ، كانت البلاغة تسمى إحداها دلالة حرفية ، والأخرى دلالة مجازية ، فإن الفضاء الدلالي الذي ينحفر بين المدلول الظاهر والمدلول الحقيقي يلغي في ذات الآن كذلك ، خطية الخطاب ، وهذا الفضاء هو بالتحديد ما يسمى صورة [2] .

فاللغة إذا لا يمكن أن تكون قوالب ثابتة ، لأنها قادرة على إعطاء أشكال تعبيرية مختلفة تتحرر فيه المفردة من القاموس لتنفتح على قراءات مختلفة وبكل المستويات ، إذ يمكن لكلمة واحدة مثلا أن تحمل معنيين ، تقول البلاغة عن إحداهما أنه حقيقي ، والآخر مجازي ، واللغة الإبداعية تخلق من خلال التعبير عن طريق الصور البيانية المتنوعة التي لا يكاد يخلوا منها أي نص فني .

إن معطيات النص إذا لا تقف عند المظهر الخارجي ، الذي تكونه البنيات اللغوية ، بل تتجاوز ذلك بمطالبته بالتعمق لبلوغ المقصديات التي تجعل منه عنصرا بنائيا وجماليا إحاءيا، فالفضاء في الرواية إذن أبعد من أن يكون محايدا فهو يتجلى في أشكال ويتخذ معاني متعددة إلى درجة أنه يكون أحيانا علة وجود رواية من الروايات [3].

---

[1] المرجع السابق : ص 62 .
[2] جيرار جينيت : الأدب والفضاء ، الفضاء الروائي ، ص، ص ، 15، 16 .
[3] رولان بونوروف و ريال أويلي : معضلات الفضاء ، ص 100 .

ج الفضاء الجغرافي :

يفهم الفضاء في هذا التصور على أنه الحيز المكاني ، ويطلق عليه عادة الفضاء الجغرافي ، وهو يقدم دائما حدا أدنى من الإشارات الجغرافية التي تشكل نقطة انطلاق من أجل تحريك خيال القارئ ، أو من أجل تحقيق استكشافات منهجية للأماكن [1].

وتشخيص المكان في الرواية ، أو في أي عمل سردي عموما ، هو الذي يجعل من أحداثها شيئا محتمل الوقوع بالنسبة للقارئ ، بمعنى أنه يوهم بواقعيتها ، لأنه يقوم بالدور نفسه الذي يقوم به الديكور وخشبة المسرح .

وطبيعي أن أي حدث لا يمكن أن يتصور وقوعه إلا ضمن إطار مكاني معين ، لذلك فالروائي دائم الحاجة إلى التأطير المكاني ، ولعل هذا ما يجعل "هنري ميتران" يعتبر المكان هو الذي يؤسس الحكي لأنه يجعل القصة المتخيلة ذات مظهر مماثل لمظهر الحقيقة[2].

ليس المكان عنصرا زائدا في الرواية ، فهو يتخذ أشكالا ، ويتضمن معاني عديدة بل إنه قد يكون ، في بعض الأحيان ، هو الهدف من وجود العمل كله [3] ، فتعيين المكان بتحديد موقعه الجغرافي أو ذكر اسمه يحمل على الاعتقاد بحقيقة التخيل " لأنه يزهد القارئ في إثارة الأسئلة حوله ، وبذلك يبعد عن ذهنه التساؤل ولكن أين يحدث هذا يا ترى ؟ " [4] إن هذا التصور لا يظهر إلا من خلال وجهة نظر شخصية تعيش فيه أو تخترقه ، وليس لديه استقلال تجاه الشخص الذي يندرج فيه ، وعلى مستوى السرد فإن

---

[1] حميد لحميداني : بنية النص السردي ، ص 93 .
[2] المرجع نفسه : ص 65 .
[3] حسن بحراوي : بنية النص الروائي ، ص 33 .
[4] شارل كريفل : * المكان في النص * الفضاء الروائي ،ترجمة عبد الرحيم حزل،أفريقيا الشرق،طبعة 2002، ص ص، 23 – 24 .

المنظور الذي تتخذه الشخصية هو الذي يحدد أبعاد الفضاء الروائي، ورسمه الطوبوغرافي ويجعله يحقق دلالته الخاصة وتماسكه الأيديولوجي [1] .

إن ظهور الشخصيات ونمو الأحداث في العمل السردي هو الذي يساعد على تشكيل البناء المكاني في النص ، فالمكان لا يتشكل إلا باختراق الأبطال له ، وعلى هذا الأساس فإن بناء الفضاء الروائي يبدوا بخطية الأحداث السردية ، وهذا ما يجعل جون بيان كوكدنستين يقول : " حتى في الحالة التي تجري فيها أحداث رواية من الروايات داخل فضاء أشبه بوعاء مغلق ، يمكن إحداث فتحة في هذا الوعاء بواسطة فضاء تخييلي ... فالشخصية لا تقتصر على الانخراط الجسدي في واقع فضاء روائي تحيا داخله باعتبارها كائنا ورقيا ، بل إنها تحلم كذلك بآفاق أخرى ، أو تعيد النظر إلى نفسها [2] .

عموما إن أي مكان باعتباره خشبة فارغة ، يستدعي شخصية لتحتله ، فالمكان والشخصية يستمدان معناهما من بعضهما ، وينبغي للمكان في هذه الشروط أن يتبدى في الآن معا ، قابلا للتصديق وتحيليا غير قابل للتحقق منه [3] . فالشخصية إذا ترتبط ارتباطا وثيقا بالفضاء وذلك لأنه إذا كان كل فعل يقوم به فاعل يجري في الزمن ، فإنه يقع كذلك في المكان ، بل إن مقولات الفعل والفاعل والزمان لا يمكنها أن تتحرك ، إلا في المكان الذي يستوعبها ويؤطرها [4] .

ولن تظهر لقارئ هذا البحث كل مميزات الفضاء الجغرافي وغيره في " كتاب الأمير " الذي استأثر بمجموعة كبيرة من الأمكنة إلا من خلال الممارسة التطبيقية .

---

[1] حسن بحراوي : بنية الشكل الروائي : ص 32 .
[2] جون بيار كولدنستين ، * الفضاء الروائي * ، الفضاء الروائي ، ص ص، 23 24 .
[3] المرجع نفسه : ص 33 .
[4] سعيد يقطين : قال الراوي-البنيات الحكائية في السيرة الشعبية،المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء،المغرب،ط1، 1997 ، ص 24 .

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

التطبيقـــــــــي

I جغرافيا المكان :

قبل أن نلج إلى داخل الرواية لوصف الأماكن والأشياء لابد أن نحدد الجغرافيا التي تحتلها هذه الأماكن والأشياء لابد أن نصدر في تعريفنا لهذه الأمكنة من نظرة فوقية تمسح المكان من حيث العمق والامتداد ، ذلك أننا إزاء بلدين يقعان في قارتين متقابلتين يفصلهما البحر ، فلا شك أن لكل قارة خصوصيتها سواء في ناحية تشكيل التضاريس أو المناخ ، أو من ناحية العمران ، أو من ناحية البنى الاجتماعية ، حيث تقع أحداث الاحتلال ، فالمحتل يتوغل في قارة بأكملها ومن ثم يتعرف على البلدان وفق نظام تسلسلي حسب المكان الذي تطأه رجله لأول مرة ، أما بالنسبة للقارئ العربي فهي أرض الجزائر التابعة سياسيا لإدارة الدولة العثمانية وبمجرد تخلي هذه الأخيرة تكتسب بلاد الجزائر الواقعة في شمال إفريقيا بطاقة تعريف يحددها الحراك اليومي لسكانها بعـــد سنة **1832** [1].

وإذا دققنا النظر في هذه المنطقة آن ذاك وجدناها منطقة مغايرة لجزائر اليوم من حيث قساوة الطبيعة ، فهي مسرح لتوالي الفصول الأربعة بكل قساوتها ، قساوة المناخ والتضاريس ، بحيث تمتنع هذه البلاد على المحتل المتمرس على الحروب ، فليست الجزائر ذات المناخ التي عرفناها بعد الاستقلال إنها الجزائر التي لا يتوقف فيها المطر لمدة **15**يوما وكذلك تسقط الثلوج لمدة **30** يوما على التوالي...

بحيث تتباين الفصول الأربعة تباينا واضحا على عكس ما يحدث الآن ، ولن تكتمل بطاقة تعريف هذه البلاد إلا إذا ذكر البنية القبلية لهذا المجتمع ، بنية قد اندثرت مع مرور الزمان .

---

[1] ينظر واسيني الأعرج : " كتاب الأمير " ص 73 ، ص 110 ، 273 ، على سبيل المثال لا الحصر ...

إنها جزائر متقلبة الولاء بحيث تتبع معظم القبائل في ولائها العنصر الذي يوفر القوة والأمان والحماية ، حيث لا وجود لمفهوم الوطنية بل هي سيادة الجهاد ضد المحتل الكافر ، إنه إرث ثقيل يواجه به ، الأمير زمنا جديدا متغيرا .

إنه المكان الذي يحلو للمحتل النظر فيه ودراسته قبل التوغل فيه ، إنه نمط آخر من التفكير والتخطيط ووضع المشاريع المستقبلية من أجل احتلال المكان وفرض واقع جديد، بحيث يفقد السكان الأصليون المكان رويدا رويدا، لصالح المحتل ، بل ويعقدون معاهدات لا يستفيد منها إلا هو (المحتل) ، أنها أنماط بشرية تنتشي بانتصاراتها إلى الحد الذي يغيب عنها مشروع الاحتلال الفرنسي فتتعامل معه بأريحية محيرة ، فمن مالكة للمكان أصبحت مشاركة فيه ومقتسمة للمنافع العامة ، وهكذا يتوغل الاحتلال ويحتل المكان بمكر ودهاء وبأقل الخسائر ممكنة ، يحاصر الأمير و المشروع الذي يمثله .

وإذن هو احتلال للمكان من الخارج (الموانئ) إلى الداخل وفق تسلسل سلس ، لذلك سيكون وصفنا للمكان وفضاء الرواية وفق التسلسل الذي ذكرت فيه الأمكنة ، انطلاقا من الاسترجاع الرائع الذي يجريه الكاتب على لسان " جون موبي " وفي شخصه.

وفي المقابل توجد قارة أوروبا وبالضبط الدولة الفرنسية في شكل مملكة ، بلد عريق متحضر ، بلد يشارف على تغيير شامل في هذه السنوات الأخيرة من النصف الأول من القرن التاسع عشر ، بلد رغم قوته يتعرض إلى هزات وتوترات شعبية ، كانت باريس مسرحها ، وتغير الحكم على إثرها عدة مرات ، إنها أرض الحركة السياسية المتفاعلة مع الطبقات الدنيا من المجتمع الفرنسي ، أنها بلد الطبقات الاجتماعية المتفاوتة .

فرنسا هي المكان النقيض المقابل للجزائر ، فإذا كانت الجزائر مكانا يحتفظ بعذريته على جميع المستويات ، فإن فرنسا مكان شهد نضوجا على جميع المستوياتالثقافية والصناعية والعمرانية ، فكل العيون تتجه غربا إذا أرادت اللحاق بركب الحضارات .

كما هو حال تركية آنذاك ، لكن هذه المرة ينتقل الجانب المظلم من هذا المكان وهذه الحضارة إلى الضفة الجنوبية من البحر الأبيض المتوسط ، ليكتشف الإنسان الجزائري إنسانا مختلفا في تفكيره في لباسه في عتاده الحربي في ثقافته ...

فرنسا هي المكان الراسخ المبادئ ، فيه تصنع الأفكار ومنه تصدر الثروات ، وهي بذلك منفى الأمير وإقامة ديبوش ، كما كانت الجزائر إقامة الأمير وديبوش قبل سنة 1848 ، هي منفى ديبوش في عقر داره وتلك مفارقة من مفارقات الزمن المتغير الذي يصبح فيه الناس ضحايا المكان وتسارع حركة التاريخ.

II- البحر أو المتناهي في الكبر:

تبدأ أحداث الرواية باسترجاع الخادم " جون موبي " لحياة السنيور " ديبوش " وهو يركب قارب المالطي أي انتقالا من الميناء إلى البحر وهو المكان المتناهي في الكبر [1]. حيث المتناهي في الصغر (الإنسان وأفكاره) في مواجهة اللامحدود ، فالكبر هو مقولة حلم يقظة فلسفية ، حيث يسهو " جون موبي " وهو على متن القارب المتوغل داخل البحر ويسترجع في غمضة عين ذاكرة السنيور ديبوش ، فهي إذا الذاكرة التي تبحر في اللامتناهي علها تجد مكانا آمنا لها .

إننا أمام حدث أشبه ما يكون بالطقوس التي يؤديها الإنسان البدائي أو لنقل التي يشترك فيها الإنسان البدائي والعصري على حد سواء ، فالقارب كما هو معلوم يحمل أدوات الطقوس البدائية ، إكليل من الزهور ، وتراب...

وصمت يخيم على هذين الشخصين إلا من استئذان المالطي من أجل التوغل أكثر في متاهة اللامتناهي إنها رحلة البحث عن السلام ، بل هي محاولة التوحد مع هذا الوجود اللامتناهي ، محاولة البحث عن المكان الآمن لذكرى " ديبوش " ، إنها ببساطة أداء الوصية على أتم ما يرام .

---

[1] واسيني الأعرج :" كتاب الأمير " ص 9 وما يليها .

إننا أمام مكان (البحر) يتحول إلى مسرح للطقوس الإنسانية المعذبة أو الهاربة من العذاب أو تأنيب الضمير ، إنها محاولة لتحقيق أسمى الأماني التي عاشها ديبوش: أن يموت ويدفن في الجزائر ، تلك هي النظرة الحالمة لجون موبي أثناء تجواله على متن القارب ، " متوحدا في عظمة الوجود ،متجاوزا المرئي المسموع ،حيث كل الحالمين المتوحدين يعرفون أنهم يسمعون بشكل مختلف حين يغمضون أعينهم ، وحين نحصر ذهننا لنصغي للصوت الداخلي أو لتكون الجمل الدقيقة البناء التي سوف تعبر عن الجوهر العميق لتفكيرنا ، فإننا نغمض عيوننا..." [1]

وهكذا يتحول البحر من ذلك المكان الهادئ المحايد إلى عنصر حي تتولد فيه الأفكار ، تنبعث فيه الذاكرة من جديد كما تنبعث الحياة بجوار الماء ، إنه الجواب عن الحيرة التي تصيب الإنسان عند غياب الأحباء أي عند وفاتهم ، إنها محاولة فهم الغيب في خلال الذوبان فيما ما هو أكبر .

ولأن صورة الله في ذهن الإنسان تغيبها الأشياء والأماكن الضخمة ، فتتراح الفكرة من ذات الله إلى مخلوقاته ، في محاولة لتقريب الصورة إلى ذهن الإنسان عندما يفتقد إلى الصفاء .

إذا كانت أمنية ديبوش قد تحققت على يد جون موبي فإن البحر يبقى هو ملاذ الأحياء أيضا ، فهو أول ما يذكر في رواية " كتاب الأمير" وآخر ما يذكر أيضا، يمثل مسرحا لأحلام اليقضة التي تراود الأمير وهو يركب سفينة النجاة التي تبحر عبر بحر متناه في الكبر ، على متنها أشخاص وأحلام متناهية في الصغر .

1-غاستون باشلارا : جمليات المكان ت ، غالبا هلسا ،المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت ، ط4، 1996، ص 168.

نعم يصدر الكاتب في هذه الملحمة عن فكر طوبوي خرافي بالنسبة للعقل الديكارتي ، ذلك لأنه يعلم أن العقل وحده لا يكفي لتطهير الإنسان في تجاربه المريرة فيعمد إلى مصدر دائم للطهارة سواء كان ذلك بالنسبة للأموات أو للأحياء .

وأنظر كيف " تنطفئ الدنيا وينسحب الذين نحبهم ونضع لهم في القلب معبدا لا يدخله أحد . تعرف يا جون ، كلما صعدت إلى هذا الجبل شعرت بسعادة غامرة . من هنا خرج الرجل الذي دوخ الدنيا بحكمته وكرمه، سعيد أني كنت قليلا وراء فرج كربته ، تعرف ما معنى المنفي ؟...تراجيدية الأمير ليست الهزيمة ... التراجيدية هي عندما تستيقظ فجرا وتدرك فجأة أن الأرض التي نبت فيها ونبت فيها الذين تحبهم لم تعد قادرة على تحملك وأنك ستموت بعيدا عنها...

هناك جاذبية بين الأجسام والأرض الأولى..."[1]

تلك هي المحن التي مر بها الأمير ، كان لابد له من أن يتحرر منها وهي ما يسمى بطقوس استعادة الذاكرة أو الحفاظ عليها، وكم كانت نفس الأمير وهو يمتطى السفينة التي حررته من منفاه، كم كان يتوق أن يحفظ له ديبوش ذكرى الصحبة لهذه السنوات الخمس :" هذا البرنس عزيز علي ولا أملك أثمن منه يستحق أن أهديه لك "[2]

وهكذا الإنسان حينما يتخلص من التفكير الآني ينتقل إلى المستوى الذي تتقاطب فيه الأرواح دون حواجز اللغة والأديان والعادات والتقاليد .

إذا كان البحر المكان الذي تتجاوز فيه الإنسانية أخطاءها وتعبر إلى شاطئ النجاة المقابل للفضاء اليومي وأشياءه ، الأشياء التي تصير جزء لا يتجزأ من طقوس غريبة على كثير من الناس الذين لم يعيشوا هذه التجربة ، فللمرة الثانية يحرك الكاتب شخصياته في البحر أي في الماء رمز الطهارة ، وهي لحظات من الطهارة والراحة النفسية المريحة للروح

1-واسيني الأعرج : كتاب الأمير ، ص 541.
2-المرجع نفسه : ص 537.

التي لا يمكنها إلا أن تخرج من هذه التجربة إلا منتصرة ،حالمة ، فكما حلم جون موبي وهو يشق البحر في القارب الصغير ، فكذلك ينقلب الأمير إلى داخل السفينة وهو حالم بحريته الثمينة، حالم بآفاق جديدة نتيجة التجربة القاسية نفسها التي مر بها .

والعجيب أن الكاتب يجري هذه المقارنة بعين ديبوش وهو ينظر إلى السفينة نظرة أخيرة : " التفت للمرة الأخيرة نحو البحر ، لم ير إلا لونا نيليا انسحب بسرعة نحو بياض أقرب إلى الضباب إلى الكفن"[1] .

هي إذن لجة البحر يدفن فيها ديبوش الذاكرة الأليمة لهذا الرجل الكبير (الأمير) بل ويلف أوجاع الذاكرة في كفن أبيض ناصع ، فالبحر كما يرى الكاتب هو المكان الأنسب للتخلص من الذاكرة الأليمة والإتحاد مع قوة أخرى لا نعرفها لكن وازعا ما يهدينا إليها .

III – المكان المتحرك :

أ–السفينة :

تتركز في مخيلة الروائي العربي مسألة المكان كواحدة من المشكلات الفنية المعقدة، حيث يلجأ وبدوافع اجتماعية إلى اختيار مكان غير مستقر ، مكان متحرك محاولة منه لتجميع عدة أمكنة من خلال حضور الشخصيات ، وغالبا ما يكون المكان المتحرك موظفا لغرض فكري ، سياسي بالدرجة الأولى ، ففي رواية كتاب الأمير تبدأ الرواية بذكر القارب لصاحبه المالطي ، والذي يتيح لصاحبيه نوعا من الحميمية والتعارف بين شخصيتين مختلفتي الأصول ومتفاوتتين في المرتبة الاجتماعية التي من شأنها أن تصعب التلاقي بين الناس، لكن هذا المكان المتحرك يسمح بذلك ويجعله ممكنا رغم انهماك جوان موبي في أموره الشخصية وانشغاله بذاكرة ديبوش.

---

[1] واسيني الأعرج كتاب الأمير ، ص 338

في رواية "كتاب الأمير" يرد ذكر السفينة « La tamise » التي تنقل جثة ديبوش وتنقل أفرادا كثرا مختلفين في أصولهم، أي أن هذه السفينة التي يذكر الكاتب أول ما يذكر هويتها الغريبة عن الأرض المحتلة، هذه الهوية هي إلى حد ما هوية الركاب القادمين من الضفة المقابلة للمتوسط، هي هوية الأحياء والأموات الذين يشتركون في حلم واحد هو الارتباط بهذه الأرض السخية التي جربها ديبوش، والتي يحلم بها الوافدون، فهي أرض الميعاد بامتياز.

وإذا فالسفينة في رواية الأمير هي مكان تجمع شخوص لا رابط بينهم سوى أنهم يقصدون مكانا خارج أوروبا وفرنسا، وفوق هذا السطح المتحرك ثمة إرادات تتجاوب فيما بينها ويصبح التعارف العام طريقا للدخول إلى النفس، فالكاتب يذكر الحديث على متن القارب بأمانة كبيرة، ولكنه يتفادى ذلك بالنسبة لركاب السفينة تاركا لمخيلة القارئ حرية التصور، لذلك يمكننا أن نكشف عن طريق تداعي الأفكار أسرار الأنفس التي تتوق إلى هذه الأرض.

فلا يمكن أن نغفل هوية الركاب فهم إما تجار تعودوا على الإبحار، وإما معمرين جدد يكتشفون هذه الأرض لأول مرة، فإذا السفينة في "كتاب الأمير" مرحلة قصيرة من مرحلة طويلة، لذلك لم تدخل كليا في تركيب الرواية، وفي هذا المعنى أدخل الكاتب السفينة كعامل خارجي وليس عاملا داخليا ينموا عضويا مع مسار الفعل.

فشخصية ديبوش أي الموت غطت على بهجة الوصول التي كنا نتوقعها على متن السفينة، وبالنسبة للكاتب فقساوة الأقدار تصل إلى حد المجاورة بين الأحياء والأموات في مكان واحد، والجمع بين الأمل واليأس في سفر واحد وفي مفارقة غريبة، يحاول الكاتب من خلالها تصوير سخرية الأقدار، إذ تحمل السفينة إرث الاحتلال ونتائجه فتبحر به من

الغرب إلى الشرق، فهي وعاء فكري وعلى ظهرها نماذج طبقية تحمل معها تناقضاتها إلى البلد الذي لا يذكر اسمه ! ... [1].

ومثال آخر على الهوية الجديدة للبحر الأبيض المتوسط، السفينة التي تنقل الأمير بعد تحريره إلى مكان إقامة حيث الأرض الموعودة كذلك، حيث يتحقق حلم اليقظة، هذه السفينة هي "اللابرادور"[2]، هي اتصال الهوية الجديدة بالهوية الغالبة المسيطرة المتحكمة في أقدار الناس، هذه السفينة هي الوعاء الجديد لثقافة مغلوبة تتوارى في زوايا الكون بعد أن سادت على الكون كله.

في هذه السفينة يتجاوز الأمير مرحلة الصراع الفكري من أجل إثبات ذاته واستحقاق الحرية وفق نمط التفكير الجديد الذي يطرحه الكاتب عبر حوارات ثنائية بين الأمير وديبوش، إنها دورة جديدة للحضارة الهلينية يسجلها التاريخ في عمق هذا البحر الذي شهد تلاقح عدد لا يحصى من الحضارات، توالت على ضفافه، فالرواية كما هو واضح تجمع بين الماضي والحاضر، الخيال والأسطورة مع الواقع الجديد.

سفينة اللابرادور هي الوعاء الجديد الذي يكتنف بقايا حضارة عريقة وثقافة وتقاليد هي في طريقها إلى الانزواء بعيدا عن ضوضاء الزمن الجديد، زمن لا يعترف بالعاطفة، زمن أساسه المصالح المشتركة ، وتفكير إنساني اتفق عليه البشر بعد تجارب مريرة، إنها إذا حضارة تخترق الأديان والأعراف القديمة إلى درجة يموت في وسطها المسلم حسرة على ما مضى[3].

---

[1] ياسين النصر: الرواية والمكان، الموسوعة الصغيرة، دار الشروق الثقافية العامة، وزارة الثقافة والإعلام بغداد، العراق 1980، ص 128.

[2] واسيني الأعرج : كتاب الأمير، ص 535.

[3] المرجع نفسه، ص 502.

ب- الزمالة :

الزمالة نموذج آخر للمكان المتحرك، وهي فكرة تفتقت عنها عبقرية الإنسان الجزائري في أحلك الظروف حينما اشتد الحصار، فإذا تحدثنا عن الزمالة ذكرنا مجموع الدوائر الموالية للأمير، بكل ما تمتلكه من ثروة، تتحرك بحسب الضرورة التي تمليها الحرب ! ...

الزمالة هي العاصمة الجديدة للأمير بعد أن اختبر كل الوسائل الناجحة وحرك عاصمتها من مدينة إلى أخرى تاركا وراءه بلدانا مدمرة يحرقها العدو المنتصر، الزمالة هي الملاذ الأخير الذي ابتكره الأمير ومن معه للمحافظة على إرث حضاري يصعب التخلص منه، فهي إذا عزة النفس تأبى أن تنهزم أمام العدو القريب البعيد.

وإذا ذكرنا الزمالة لابد وأن نذكر الخيمة، مكان سريع التحرك والمراوغة في ظروف الحرب الصعبة، وقديما قيل هي شراع الصحراء، فهي إذا دائمة التحرك، فهي كيان يخشى الملامسة الحادة[1] يثبت بسهولة بأوتاد وحبال ليجمع داخله الناس والأشياء، ليس لها إلا حضورها اليومي – النهار في الأغلب- ففي الليل تصبح قطعة من البادية يهجرها البدوي إلى الخلاء، ويبتعد عنها خشية أن يسجن داخلها[2].

"لا أحد يستطيع أن يحدد كيفية العلاقة بين البدوي وخيمته، ونقصد بالعلاقة هنا بيت الألفة والأمان وبيت الستر، والخوف والإشارة لطريق مقفر غائر في الذات المكانية اللامحدودة، هذه العلاقة متحركة، قلقة لا يشدها إلى إنسانها إلا أنها – أي الخيمة – ليست بديلا لمكان آمن، مستقر، إنها اليد الخفيفة والحمل السريع الرفع والنصب[3].

---

[1] ياسين النصر : الرواية والمكان ، ص 159.
[2] المرجع نفسه ، ص 159.
[3] المرجع نفسه ، ص نفسها

أما حضورها في حياة سكانها فلا يعدو كونه علامة على وجوده في صحراء أو بادية مترامية، إنها إشارة لقاطع طريق، ولتائه في صحراء أو بادية مترامية، ، ولتائه ولمسافر، ولطالب ثأر، ولوجود أرض بزرع وأرض بمياه[1].

كما هو الحال بالنسبة للزمالة الواقعة بالقرب من عين طجين والتي تكتشفها الجيوش الفرنسية صدفة، فتسودها الفوضى بعد الهجوم المباغت[2].

الخيمة بيت ليست الشعر وخالقة له، هي لغة مكانية كانت الوعاء الأكثر تقدما في محاكاة أحاسيس الشاعر للشكل الشعري القديم، من خلال الخيمة اكتشف الإنسان أنه قادر على السيرورة والاستمرار إلى أن يجعل من هذه التركيبة المكانية حياة تتحدى المدينة، إنها موطن الفصاحة، هي المكان الذي خلق نواة العلاقة بين الإنسان والكون، كانت تلك العلاقة من المتانة أن ولدت شعرا، هو أشبه بولادة حي بن يقظان وسط الصخر والمياه !

يوحي شكل الخيمة بطبيعة السر، ما أن ينكشف حتى ينتهي والخيمة تعاود تشكيلها كل مرة انتهى حضورها ، بمعنى أنها تتشكل كلما وجد القوم حاجة لذلك — مثل الزمالة حافظة أسرار الدولة الفتية — هي مخزن أسرارهم ، وهي مكان لمعاشهم وعلاقة بأرضهم، وتركيب لأنفسهم المستقرة، ولكن ما أن ينتهي كل شيء فتعقم الأرض وتصبح الريح يبابا، ينكشف سر بقائها، فيرتحلون حيث موطن لسر آخر، كما هو الحال بالنسبة للزمالة التي لا تستقر إلا إذا كان سرها محفوظا في صدور أهلها ليس من حيث مكان موقعها فقط ولكن من حيث أسرار الحرب التي تضمها ...

ولأبعاد الخيمة الداخلية، تركيبة الإنسان، ثمة زوايا خاصة بالنسوة العجائز وبالشيوخ يودعونها أسرارهم وحاجاتهم إلا أن هذه الزوايا ملتصقة بقماش الخيمة قبل

---

[1] واسيني الأعرج : " كتاب الأمير" ص 299 وما يليها.
[2] المرجع نفسه، ص 302.

المكان المبنية فوقه، لذا كان إحساس سكانها بتركيبتها الفضائية أقوى من إحساسهم بالتربة المبنية فوقها، فالأشياء فيها معلقة خوفا من أن تنسى أو تغمرها التربة وتجرفها الرياح.

باطن الخيمة هو جزء من باطن ساكنها وعلاقة ساكنها بداخلها من علاقته بخارجها، ففي الداخل تصطدم العين بالأشياء بينما تسوح العين على سطحها الخارجي لتمتد في الأفق[1].

فالخيمة ومن ثم الزمالة هي المكان المتحرك الذي لا يحق له أن يطمئن لاستقراره طويلا خشية إحداق الخطر به، كما وقع لزمالة الأمير، فهي النواة الأولى للعمارة العربية بحيث استعارت لاحقا من الخيمة شكلها الديواني ومازال هذا الشكل موجودا في حياتنا المعاصرة ولكن مع ضعف استعماله في الفن.

IV – المدينة :

اختلفت الأهداف التي أنشئت من أجلها المدن الإسلامية، فمنها ما بدأ على هيئة معسكرات حربية كما هو الحال بالنسبة لمدن الأمير – معسكر ـــ تكدامت، ... – ثم تطورت على شكل مدينة كالقيروان والبصرة والكوفة، ومنها ما أنشئ كعواصم أو حواضر للدول المتباعدة كبغداذ والقاهرة وفاس، وغيرها، ومنها ما كان في بدايته مناطق ارتكاز تحصينية للدفاع، وبمرور الزمن غلب عليها الطابع المدني وتحولت إلى مدن، ومنها ما نشأ مرتبطا بعوامل دينية كالنجف وكربلاء وغيرها[2].

أما المدن في شمال إفريقيا وبالضبط في الجزائر فقد انطلقت في نشأتها من محاور أساسية في التخطيط نبلورها فيما يلي: " أن يسوق إليها الماء العذب ليشرب حتى يسهل تناوله من غير عسف، وأن تقدر طرقها وشوارعها حتى تتناسب ولا تضيق، وأن يبنى

---

[1] ياسين النصر : الرواية والمكان، ص 170.
[2] محمد عبد الستار عثمان : المدينة الإسلامية، سلسلة عالم المعرفة العدد 128، ص 100.

فيها جامعا للصلاة في وسطها ليتعرف على جميع أهلها، وأن تقدر أسواقها ليبلغ أهلها حوائجهم عن قرب، أو يميز بين قبائل ساكنيها بأن لا يجمع أضدادا مختلفة متباينة، وأن تحاط بسور خوف اغتيال الأعداء لأنها بحملتها دار واحدة وأن ينقل إليها من أهل العلم والصنائع بقدر الحاجة لسكانها حتى يكتفوا بهم ويستغنوا عن الخروج إلى غيرها ...1[1]".

وقد تتبعنا أوصاف المدينة الإسلامية في الجزائر فوجدناها وفية لهذه الأوصاف في مجملها، فهي المكان الذي توقف عنده الزمن ليصف الكاتب أهم معالمها بحيث يمثل الأمن والأمان قيمة أساسية لنشأة المجتمع الحضري المستقر ، وعكست أهمية المدينة التحصينات لحماية وجودها وتنمية عمارتها وأيا ما كانت أسباب النشأة، فإن التجارة لعبت دورا أساسيا فيها، وكانت وراء تطور المدينة ونموها، وتضمنت التجارة في ثناياها إمكانية النهب والسلب اللذين أوجبا إنشاء تحصينات دفاعية تمكن من دفع الخطر، وحماية لمدن ظلت الأسواروالاستحكامات والخنادق من خصائص المدن حتى القرن الثامن عشر في العالم العربي وكذا أوروبا. وانطلاقا من أهمية الأمن الذي يتوفر بتحصين المدينة اعتبر السور من المعايير الحضارية والحصون التي تميز المدن، واعتبر بناء الأسوار والأبراج والقلاع والحصون من الوسائل التي تساعد على حفظ النفس والمال والعرض وهي من مقاصد الإسلام، لذلك كان بناؤها واجبا، ووقفت عليها الأحباس لترميمها وتقويتها.

ويبدأ تحصين المدينة باختيار الموقع كما هو واضح في رواية " كتاب الأمير" ، الموقع الذي اشترط المفكرون المسلمون أن يكون حصينا بطبيعته ، بحيث يساعد على سهولة الدفاع عن المدينة لكن ذلك لا يمنع من إقامة الأسوار لتحقيق هذه الغاية وكذا القلاع والحصون والأبراج ...

وغالبا ما كانت تستخدم أسوار ترابية كما هو الحال بالنسبة إلى المدن الجزائرية، بالإضافة إلى الخنادق الذي تكلف العدو مشقة كبيرة من أجل عبوره[2].

---

[1] المرجع السابق : ص 100 وما يليها.
[2] المرجع نفسه: ص 136.

ونلاحظ في أسوار المدن والقلاع في شمال إفريقية وبلاد الأندلس أنماطا متعددة من الأبراج التي اشتملت على الكثير من الحيل المعمارية التي تساعد على ضرب العدو، مما يكشف عن براعة المخطط، ومع استخدام أسلحة متطورة في العصر العثماني أخذت ملامح العمارة الحربية تتواءم وهذا التطور الجديد في التسليح ، عكس ما كان عليه الحال في العصور السابقة، استطاعت آلات الحرب الحديثة هدم الحصون ولأسوار المرتفعة مهما بلغت من الارتفاع والضخامة، وهو الأمر الذي حصل في الجزائر على يد الجيوش الفرنسية المدججة بالأسلحة والمدافع الضخمة، بحيث لم تصمد أي مدينة من المدن المذكورة أمام قوة الآلة الحربية، فلابد أن نذكر التحول الكبير في بناء الحصون بسبب انتشار المدفعية وإتقان فنها في فرنسا وتركية، إلا أن هذا الأمر لا ينسحب على بلاد المغرب أو شمال إفريقيا.

وعلى هذا الأساس تصبح المدينة في رواية "كتاب الأمير" مدينة ضعيفة التحصين وسهلة المنال مهما استمات أهلها في الدفاع عنها، وسرعان ما كان أهلها يتحولون عنها فتصير عرضة للقصف، ومن ثم للحرق فتمسي خرابا في بضع ساعات.

المدينة في "كتاب الأمير" تحكي لوعة السكان عند مغادرتها ومن لم يغادرها يتم قتله وشنقه بكل بساطة ، إنها قوانين الحرب الجديدة، بحيث تصبح المدينة الجزائرية القديمة مجرد كومة من التراب لدى دخول الجيش الفرنسي إليها بسبب القصف المدفعي الشديد [1]!.

الشوارع :

ولم يفت الكاتب في غمرة الخراب الذي شهدته المدن الجزائرية، لم يفته أن يصف الحالة التي صارت عليها معالم المدينة ولذلك سنعرض إلى الشوارع في أصل نشأتها ثم نعرض لحالتها بعد سقوط المدن.

---

[1] واسيني الأعرج : كتاب الأمير.

تبرز الشوارع والطرق في المدن كمحور رئيس في التخطيط من فجر التاريخ، وأصبح تخطيط شبكات الطرق في المدينة من بين الأسس التي تصنف عليها نوعيات المدن قديمها وحديثها.

وتأصلت العلاقة الوظيفية بين شوارع وطرق المدينة وتكويناتها المعمارية الرئيسية منها والثانوية على حد سواء، بحيث ترتبط هذه الأخيرة ارتباطا عضويا بمنشآتها المختلفة، بحيث ترتبط مقاييس الشوارع بطبيعة الموضع والمناخ وطريقة ونوعية الارتفاع ، بالإضافة إلى ارتباطها بالقيم الإسلامية، والعادات والرسوم السائدة في هذا المجتمع أو ذاك.

وعلى هذا الأساس تم إقطاع القبائل الخطط لإنشاء مساكنها وتركت لهم حرية تقسيمها، مع التأكيد على أهمية تخطيط الشوارع الثانوية التي تفصل بين مساكنها وكان من نتائج هذا التخطيط أن وجدت نوعيتان من الشوارع في المدينة الإسلامية أطلق عليها "الطريق السابلة" أو الطريق العامة فهي ملك للعامة كما هو واضح، توصل إلى غيرها من الشوارع، فالاسم إذا تميز لها عن "الطريق الخاصة" غير النافذة والتي لم يكن للسلطة حق التدخل فيها إلا إذا طلب منها ذلك[1].

*** الرحاب والميادين :**

كما تضمنت المدن مساحات خالية من البناء كان يطلق عليها "الرحاب" وتركت لتستخدم في أغراض مختلفة، فقد أشارت المصادر إلى أنها تركت لتكون "مرابط لخيلهم وقبور موتاهم" وكانت هذه الرحاب متسعة فسيحة.

وإذا كانت المساحة متوفرة في المدن غير المحصنة، فإنها في المدن المحصنة محدودة، فجعلت المقابر خارج أسوارها ، وكانت هذه الرحاب نقطة التقاء مجموعة من الشوارع أو السكك أو الأزقة، فكانت تيسر المرور لاتساع مقاييسها عن مقاييس الشوارع،

---

[1] المرجع نفسه، ص 180.

وكان اتساعها مشجعا للباعة الجائلين على ممارسة نشاطهم بها، مما أدى إلى تسمية "الرحبة" باسم التجارة التي تمارس فيها " كرحبة البصل" أو "مربع القزاز" .

*** جمالية الشوارع:**

كانت شوارع المدينة الإسلامية بمقاييسها وأشكالها واتجاهاتها المتنوعة وعلاقاتها بالتكوينات المعمارية تولد جمالية أصيلة يمكن استقراؤها من تحليل جمالها الحسي أو العاطفي أو فكري تجريدي أو وظيفي[1].

ففي إطار نسبة المقاييس نجد أن علاقة الشارع بالإنسان علاقة إنسانية منطقية تشعره بكيانه ، فهو يسيطر عليها سيطرة كاملة خلاف ما نجده مثلا في شوارع المدنية المعاصرة حيث يسيطر الشارع على الإنسان وحركته، وكان لحرية التخطيط أثرها الواضح في اتخاذ الشوارع أشكالا متنوعة، فحرية المسقط الأفقي أعطت حرية كبيرة في الإبداع من ناحية أطر الشوارع ، فالسائر في الشوارع لا يشعر بالملل لأنه يشعر باستمرار بالتغير في الشارع والساحة من الاتساع والضيق ، وبذلك فإن الإنسان يحدد رؤيته المنظورية داخل إطار إنساني معقول وجميل وهذا بخلاف الرؤية اللانهائية التي نلاحظها في المدن المعاصرة[2].

*** المدن والشوارع في رواية " كتاب الأمير" :**

تعرفنا في ما سبق على المدينة العربية ومرافقها الأساسية وتعرضنا لخصائصها الجمالية، ولابد من التعرف على هذا المكان من خلال رواية "كتاب الأمير" حيث تتعرض المدينة إلى هزات عنيفة تقوض أسسها التي بنيت من أجلها، فهي المدينة التي شهدت معارك متتالية، الشيء الذي أتعب سكانها وحدا بهم إلى هجرها والبحث عن مكان أكثر أمانا، إنها المدينة التي يسهل تدميرها عن طريق مدفعية العدو الفائقة القوة، يقول الكاتب واصفا

---

[1] المرجع السابق ، ص 191.

[2] د. منير حجاب: الدعاية السياسية في العصر الأموي، مؤسسة سعيد للطباعة، القاهرة، سنة 1986، ص ص53 – 215.

مدينة معسكر البائسة : عندما اقتحمت أولى طلائع كلوزيل المدينة الخالية من السكان يتقدمها الزواف بسيوفهم وبنادقهم الطويلة، كانت معسكر قد أخليت عن آخرها حتى من قططها وكلابها التي اعتادت أن تملأ شوارعها في أوقات القيلولة صيفا أو الزوايا والأماكن الخالية شتاء، احتلت الفيالق الأولى البيوتات التي بقيت واقفة أو بها بعض الأغطية لتفادي قسوة البرد والأمطار والثلوج التي كانت تخترق العظام كالإبر ... اكتشف (القبطان) فجأة أمامه مدينة منكسرة عن آخرها ، أهم ما بقي فيها واقفا مسجدها الموريسكي الذي قضت فيه إحدى الكتائب ليلتها الأولى في المدينة الخالية...[1].

هذه هي أوصاف المدينة التي حاولت أن تقاوم الاحتلال، مدينة أخلاها أهلها وحيواناتها قبل وصول جيوش المحتل وذلك قبل بدء القصف الذي دمر أسوارها وسهل اختراقها، المدينة في "كتاب الأمير: كتلة من التراب فاقدة لمعالمها وجمالياتها التي ذكرناها، إنها المدينة الفاقدة لهويتها بحيث يصعب التعرف على تشكيلها الأصلي.

فإذا عاد إليها سكانها أو بعض المسالمين أحاطت بهم المجاعة من كل جهة لتعطل وظائف المدينة والبنى التحتية اللازمة ، وأبسط شروط الحياة، وقد أحرقت بيوتها وغطت رائحة البارود على كل الروائح، وتعرضت الكلاب الهائمة على وجوهها في الشوارع إلى القتل من أجل أكل لحومها، لأن المجاعة لم تترك شيئا يؤكل، وفيما يلي نورد الحوار الذي يكشف حالة الشارع الذي يتعامل معه القارئ في رواية "كتاب الأمير" يقول الكاتب:

"- احذر يا سيدي، وقيل الكلب مكلوب، مغلقش فمه منذ أكثر من نصف ساعة ولهذا نحاول أن نقبض عليه ونرميه خارج الغرابة باش نتهناو منه".

- فقط ؟ صحيح لحم الكلاب مالح بزاف.

- هل أكلت لحم الكلاب في حياتك يا سيدي ؟

- أبدا مثلكم تماما.

---

[1] واسيني الأعرج: " كتاب الأمير " ، ص 161.

- كيف عرفت أنه مالح؟
- من الناس الذين يعيشون على أكل لحم الكلاب.

صمت الطفل الكبير مخافة أن يزعج الرجل الغريب الذي كان وجهه حادا وباردا كالحجرة وعظامه بارزة، فقد أحس بأن هذا الرجل مثلهم، هو كذلك يصطاد الكلاب الضالة لأكلها.

- الكلب مكلوب يا سيدي، يجب أن تحذر.
- قال كبير الأطفال، لم يرد الرجل الغريب عليه ولا بكلمة واحدة ولكنه وقف قليلا يتأمل الكلب الذي ثبت عينه في عيني الغريب . وضع الرجل الكيس الخشن المثقل بشيء ما، على الأرض. فتح كفيه وحرك أصابعه قليلا لكي يجري فيها الدم من جديد. تأمله الأطفال بغرابة ... نش الأطفال بعيدا عن المكان الذي كانوا فيه ثم اقترب من الكلب وفي يده قطعة من اللحم تزفر بقوة رائحتها الكريهة وغرسها في الأرض بعد أن ثبتها بمسمار، كانوا مشدوهين في حركاته السريعة ... فجأة التفت بسرعة ثم ركض صوب الكلب الذي كان قد وضع في فمه الجزء الأكبر من اللحم المثبتة في لأرض ولم يستطع تركها حتى عندما رأى الخطر يداهمه ... ولم يكد يتركها وينفصل عنها حتى كان قد تلقى الضربة الأولى على رأسه بالدبوس الذي نزعه الرجل من خصره، قبل أن ينحني عليه ويذبحه ويرميه في كيس الخيش ..."[1].

وهكذا يصير المكان مسرح أحداث يفقد فيها الأشخاص إنسانيتهم وتتكشف فيه المجتمعات عن بؤس لا مثيل له، ومهما كانت الأسباب فإن المكان في رواية الأمير فضاء مسود تفقد فيه الهوية والأصالة، ولا يعبأ فيه الإنسان بالقيم فهي آخر ما تفكر فيه

[1] واسيني لأعرج : " كتاب الأمير " ص ص 169، 170.

البطون الجائعة إنها من نتائج الحرب التي لم تكن في يوم ما بريئة من جرمها ضد الأبرياء (الأطفال) أو غيرهم.

من المفارقات الغريبة أن هذه المأساة يوجد مثلها في شوارع المدن الفرنسية مثل باريس التي شهدت في هذه السنين ثورات عارمة وأحداث دامية احتجاجا على الأوضاع الظالمة، فكان الشارع الفرنسي يخلخل الزمن والمدن العتيقة من أجل أن تستجيب لآماله، فهي إذا رياح التغيير على ضفتي المتوسط، وفي كل جهة تتعرض فيها هوية المكان إلى تشويه قبل أن تستبدل بهوية أخرى، وفي كلا الحالتين العنصر الفرنسي هو الفاعل، في الجزائر يتحدث الأمير عن تغير الزمن وانكسار القبائل أمام المحتل، وفي فرنسا نشهد تغيرات سياسية تطال المملكة والحكومة وغيرها من معالم الحكم آنذاك.

فليس المكان عند واسيني الأعرج ذو شخصية واضحة المعالم بل يفتقد إلى أصالته، ويبحث عن حالة جديدة من التوازن، توازن في القوى تتحدد على إثره هوية العصر الحديث وهي دون شك هوية الغالب من القوى المتصارعة في هذا المدى الجغرافي الواسع.

V – المنشآت والمرافق العامة :

أ – السوق:

من الملامح الرئيسية للمدن في الجزائر أنها ذات طابع تجاري، بل إن بعض الباحثين يعزو نشأة المدن أصلا إلى أنها مراكز للتبادل التجاري، كانت تنشأ عند ملتقى طرق التجارة[1]، وتمثل الأسواق مراكز النشاط التجاري بصوره ومراحله المختلفة التي انعكست انعكاسا مباشرا على نمطية الأسواق وأنواعها. ففي الإطار الزمني وجدت الأسواق السنوية، الموسمية كتلك التي كانت للعرب قبل الإسلام وضمرت فيما بعد، والأسواق الأسبوعية التي لا تزال موجودة إلى أيامنا هذه، وفي الإطار المكاني المحدد بمساحة

[1] د. عرفان سامي: نظريات العماره. ص 128.

والموضع وجدت الأسواق الكبيرة كتلك التي وجدت خارج المدن قريبة من أبوابها وأسوارها، والتي كانت تقام أسبوعيا، وتتسع للقادمين من المتجاورات في الإقليم الذي تقع فيه المدينة، ولسكان المدينة الذين يأتون للاتجار في بضائعهم ومنتجاتهم ذات الأحمال الثقيلة والأحجام الكبيرة ينتقلون منها وإليها في سهولة ويسر.

وتأتـــي السوق في المرتبة الثانية للمهمة التي يقوم بها مكان التجمع، وكانت الأسواق -إلى جانب كونها مراكز تبادل السلع - مراكز لتبادل الأفكار والشائعات لما يحدث من مناقشات في أمـــور السياســـة والاقتصـــاد وغيرهـــا مما يبرز أهميتها كمركز اتصال Centre de communication [1].

ولعل المشهد التالي كفيل بتوضيح هذه الوظيفة الحيوية التي اضطلع بها السوق في المدينة الجزائرية قديما.

" على أطراف السوق الشعبية، كان البراح يحذر الناس من مغبة رفض دفع الزكاة والعاشوراء ولا شيء على ألسنة الناس إلا الحديث عن الحرب الوشيكة، وحرق عين ماضي وطرد شيخ التجانية، كان العيساوي يدرب أفاعيه وثعابينه ويمسرح كل ما يقع أمام عيون الحاضرين المفتوحة عن آخرها : يا ديوان الصالحين، يا ديوان الصالحين ... [2]".

فوظيفة التواصل أولوية من أولويات "البراح" الذي ينقل الأخبار إلى الناس وتنسج الحكايات الشعبية من أبسط الأخبار ثم يقوم المداح بإذاعتها، ويقوم العيساوي بإطفاء الطابع الديني والمقدس عليها فتصبح جاهزة للتسويق بدورها.

ويمكن للسوق أن تعقد أكثر من مر في الأسبوع كما هو الحال بالنسبة لمدينة معسكر، يقول الكاتب: " أيام الجمعة والسبت والأحد ينشغل الناس بالسوق في باب علي، سوق متنوعة، تباع فيها أشياء كثيرة، بارود الحرب، جذور النباتات المتسلقة التي

[1] المدينة الإسلامية: ص 233 وما يليها
[2] واسيني الأعرج : كتاب الأمير ، ص 256

تستعمل للتزيين، قشور الرمان لتلوين الجلود بالأصفر واللون الأجوري، أدوات الخياطة، بياعو الخضر والفواكه، وفي الضفة الأخرى للمجرى، توجد دكاكين الجزارين وفندقان ..."[1] فهو المكان المنفتح[1] على المدينة وغيرها إذ يلاحظ القارئ أن هذه السوق لم يلحقها ضرر بعد، كذلك فهي تتمتع بجمالية تشع من كل مكان، ومن حيث توزعت تلك الأغراض المتنوعة، فالكاتب يسمح للذاكرة أن تحتفظ بآخر معالم السوق وبهائها قبل أن تدمر المدينة.

VI – المسجد الجامع:

للمسجد الجامع دور أساسي في حياة المجتمعات الإسلامية، فبالإضافة إلى وظيفته الدينية كان مركزا لبحث الشؤون السياسية والدينية والتربوية والاجتماعية، ففي المسجد استقبل الرسول (ص) سفراء الدول لتنظيم علاقته بدولهم، وفيه كان يخطب وينظم شؤونهم.

وحكمت هذه الأهمية للمسجد الجامع موضعه في المدينة باعتباره النواة الأساسية في تخطيطها، فقد كان أول ما يختط ومن حوله المدينة، وتنتهي إليه الشوارع والأزقة، ومع امتداد عمران المدينة وكثافة سكانها بمرور الزمن، تبينت الحاجة إلى عدد أكبر من المساجد الجامعة.

وفي المدن التي انفصل فيها المسجد الجامع عن "القصر" أو دار الإمارة ربطت شوارع متسعة تتسع لمواكب الخلفاء والولاة أثناء خروجهم إلى الصلاة، وسميت أبواب المدينة باسمها، كما ذكر المقريزي ذلك: " أن من أبواب الميدان والقصر لابن طولون باب الصلاة، وكان على الشارع الذي يصل القصر بالجامع"[2].

---

[1] انظر كتاب الأمير لواسيني الأعرج

[2] المقريزي : خطط، ج1، ص 314.

وجرت العادة أن يتخذ القضاة من المسجد الجامع مجلسا للحكم، وتلا ذلك توجيها للقاضي بأن يجلس للحكم في موضع واسع وسط المدينة، لتفادي إيذاء المسجد، وقد ترتفع الأصوات ويحدث اللغظ عند ازدحام الناس ومنازعتهم للخصوم[1].

VII – منشآت التصوف :

أما منشآت التصوف من زوايا وأربطة فهي من نوعيات المنشآت الدينية التي تلازم ظهورها مع ظهور المدارس ، وقد مر التصوف الإسلامي بمراحل تطور مختلفة بدأت من مظهر الزهد والتقشف (كما هو واضح من شخصية الأمير)، إلى مظهر ترك الحياة الدنيا والتفرغ للعبادة.

ومع شيوع وانتشار التصوف الذي خالطته الأغراض المادية أنشئت "الربط" كمباني للتصوف والمتصوفة الذين يريدون أن يقضوا بقية حياتهم متفرغين للعبادة والصلاة دون أن يرتقوا في درجات التصوف المختلفة.

ولعل أبرز مثال على هذه الأماكن مدينة "عين ماضي" معقل الطريقة التيجانية والتي تعرضت للحرق والتخريب على يد جيش الأمير بعد إجلاء سكانها وصاحب طريقتها نحو الصحراء، ولم تشفع لها مكانتها الدينية وذلك بسبب انعدام ولائها للأمير وأهله[2].

---

[1] محمد عبد الستار عثمان : المدينة الإسلامية، ص 240.

[2] واسيني الأعرج : كتاب الأمير، ص 239.

وقد دخلت في عالم التصوف شوائب كثيرة وأصبحت الحياة في مباني التصوف مدعاة إلى التواكل والكسل لما يجده الناس في داخلها من موارد الحياة الراغدة المريحة، المعتمدة على الأوقاف.

وقد كثر الاتجاه إلى إنشاء هذه المنشآت الدينية خصوصا لأن الدين يدعو إلى الاهتمام بعمارتها وإنشائها، كما أن هناك من العوامل السياسية والاجتماعية والاقتصادية ما دفع إلى الإكثار من إنشائها ووقف الأوقاف عليها[1]، فشكلت نصيبا كبيرا من التكوينات المعمارية للمدينة الإسلامية تدل عليه بعض الإحصاءات التي ترد في المصادر التاريخية[2].

أما في رواية "كتاب الأمير" فقد وردت مجموعة كبيرة من الأسماء المتعلقة بالمنشآت الدينية، كالزوايا مثلا وقد تقاسم هذه الأسماء مجموعة من النساء والرجال، وغالبا ما كانت هذه المعالم المذكورة تمثل مقامات الأولياء الصالحين.

- كمقام سيدي إبراهيم الولي الصالح، حيث آخر صلاة للأمير[3].
- كما يذكر الكاتب زاوية بوزنيس اليزناسي، آخر معقل آمن للأمير[4].
- وكذا قبة سيدي عزيز بالقرب من الملوية[5].
- وموقع لالة مغنية المحاط بمقبرة صغيرة، يزورها الناس لطلب البركة[6].

كل هذه الأماكن المقدسة عند أصحابها تشكل فسيفساء تدخل ضمن نطاق العمران الأصيل لدى المسلمين وهو عمران ينفتح على الآخر، وبمعنى آخر فهو يشكل امتداد الدين إلى

---

[1] محمد عبد الستار عثمان: نظرية الوظيفة، ج1 ، ص 180 – 187.

[2] محمد عبد الستار عثمان: المدينة الإسلامية، ص 420.

[3] واسيني الأعرج : كتاب الأمير، ص 420.

[4] المرجع نفسه : ص 404.

[5] المرجع نفسه : ص 332.

[6] المرجع نفسه: ص 330.

خارج المسجد، و علاقات الناس في تحركاتهم وتنقلاتهم وأسفارهم، ولهذه الأماكن شاعرية غريبة تجعل الإنسان العربي أو المسلم يرتبط بها ويتعلق بمعانيها مهما كان مستواه الثقافي، ذلك أنها تساهم في تشكيل المعتقد ذو العلاقة باللاشعور، ومن ثم يكاد التبرك بهذه الأماكن أن يكون من البديهي عند عامة الناس ، إنها الملاذ الآمن والأخير كما هو الحال بالنسبة لآخر أيام الأمير في الجزائر.

وإن كانت هذه الأماكن كثيرة الانتشار في الجزائر فإنها على العكس قليلة الانتشار في فرنسا، حيث أقام الأمير بالذات في مكان يسمى "سانت مرغريت" قبل أن ينقل إلى قصر "أمبواز"، وبمعنى آخر فإن ذكر هذه الأماكن في فرنسا يعد من المعالم التاريخية ليس إلا، بحيث نشهد تغير على مستوى التفكير الذهني اللائيكي[1] !

وإذا يصف الكاتب مجالين ومساحتين متقابلتين على مستوى التفكير والمعتقد وقد هبت رياح إحداهما على الأخرى، وبمعنى آخر فإن الأتكال على الأولياء والصالحين تفكير ومعتقد تأنف منه العقلية الأوروبية فهي – كما هو واضح – تتخذ للحرب أسبابها ولا تعتد كثيرا بشجاعة الرجال وإيمانهم.

فقد كان الانتصار العسكري للقادة الفرنسيين انتصار عتاد وعدة وتخطيط ومكر ودهاء وسياسة ومهادنة.

وهكذا نشهد المكان المفعم بالقدسية ينسحب ويتقلص أمام منظومة تفكير جديد على المجتمع القبلي المغلوب على حاله، لذا نجد الأمير دائم التكرار لهذه الجملة : " الزمن تغير !". إحساسا منه برياح التغير الآتية من الغرب، واستحالة اللحاق بهذا التغير والناس على ما هم عليه من تصورات خاطئة حول مفهوم الحضارة ، بل وجهلهم لهذه المفاهيم ! ...

[1] ينظر واسيني الأعرج : كتاب الأمير ص 471، انتقال الأمير من سانت مارغريت إلى قصر لامبوار.

VIII – السجن :

يمثل السجن فضاء طاغيا في جزء كبير من رواية "كتاب الأمير" وفضاء يمتد خارج المكان الرئيسي الذي شكل جوه المشحون، أي سانت مارغريت، وقصر أمبواز. إن السجن في "كتاب الأمير" بدأ منذ ركوب ذلك المكان المتحرك سفينة "الأصمودي" حيث بدت كالسجن لركابها[1].

فالسجن حالة نفسية لا تحددها الأماكن فقط وإنما تحددها مخيلة القارئ الذي يشكل مجموعة الأماكن التي مر بها الأمير وأهله مجموعة محطات توثق الذاكرة الجماعية إلى حين يقر العالم كله ببراءة الأمير، بل أكثر من ذلك كان تحريره من السجن مرتبطا بتبرئته لوحده وبمعنى آخر، السجن في "كتاب الأمير" هو امتداد لوحدة الأمير التي عانى منها كشخصية فذة تعرف مستلزمات قيام الدولة، وجهل الآخرين (قومه) لهذه الضرورة !

ويخيل للقارئ أن الأمير عاش وحيدا منذ البدء لذلك فهو سجين وحدته ولن يتخلص من هذا السجن حتى تتجسد هذه الوحدة ماديا، فيعيد القارئ النظر في أحكامه المسبقة حول حقيقة المعاناة التي تمثلها وضعية الأمير.

ومن المفارقات التي ندركها من خلال الحوار الداخلي الذي يجريه الأمير بحضور ديبوش وغيره، أنه بنا لنفسه من الأمل عقيدة لا تنكسر بتوارد الأخبار المثبطة للعزيمة، فهي إذا طريقة تفكير تحول المكان المظلم إلى مكان تتصارع فيه الأفكار بل وإلى مسرح للصراع الحضاري الذي لا ينتهي عند نتيجة إلا ليبدأ من جديد، إنه القدرة على تحويل المكان الذي لا يفضي إلى شيء سواء مخرج آمن.

---

[1] واسيني الأعرج : " كتاب الأمير" . ص 451.

فالسجن في رواية "كتاب الأمير" هو الفضاء الذاتي الذي يعبر عن حساسية مفرطة تجاه الواقع وتجاه الآخر[1].

رغم محاولة السينيور ديبوش التخفيف من آلام هذه المحنة، فقد أنشئت مقبرة خاصة بسكان قصر أمبواز من المسلمين، ذلك أن الضغوط النفسية لذلك المكان لم تكن لتحتمل في غياب التصور المشرق للمستقبل كما كان الحال بالنسبة للأمير.

السجن في "كتاب الأمير" هو خيبة الأمل لدى كل سكانه إلى درجة لم يقو أغلبهم على تجاوز عتبة القصر إلى الحديقة المتواجدة خارجه، لم تعد الحياة ذات معنى بالنسبة لساكنيه، وكأنها حركة احتجاج صامتة على هذا المنفى الذي لم يختاروه، بل اقتيدوا إليه، إنه سجن عانت منه الأجساد والعقول على حد سواء، سجن يمحق في الإنسان كل المشاعر التي من أجلها يحيا، فلا غرابة أن كانت من نتيجة هذا السجن في رواية " كتاب الأمير يوميا متتبعا لحركة ديبوش المتحمس في مسعاه، وآخرين رافقوا الأمير طيلة وجوده في هذا السجن.

ولأن الأمير لم يولد فرنسيا، فإن الذين عرفوا بطولاته من خصومه نقموا عليه ذلك، أو هكذا يحس القارئ، ففرنسا بلد عظيم ولا يمكن لأي عظيم أن يكون من جنسية أخرى، أو هكذا بدا للسينيور ديبوش الذي حلم بأخذه إلى بابا في روما لتعميده، ويحق للمنتصر أن يحلم بمشاريع كثيرة، لكن رياح التغيير طالت كل المؤسسات الفرنسية بما فيها قصر الحكومة، ولجأ البرانس أو الرئيس "نابليون" لزيارة الأمير، هذه الشمعة التي لم تنطفئ في غيابات السجن إلى أن وافتها أقدارها المرسومة لها في الغيب.

وإذا أردنا أن نتوسع في وصف السجن في "كتاب الأمير"، المكان الذي يتعرض إلى الهزيمة في نهاية المطاف، فإذا كانت السجون معروفة بقسوتها على المذنبين تأديبا لهم، فقد كان خصمها هذه المرة رجلا بريئا علمها أن الحق يعلو ولا يعلى عليه، ولا نستبعد

[1] حسن نجمي : شعرية الفضاء، المتخيل والهوية في الرواية العربية، المركز الثقافي العربي، ط1، ص 148.

أن الجانب الصوفي في معتقد الأمير وسلوكه مكناه من تجاوز كل المحن بصبر وجلادة، كما هو جدير بالشخصيات الكبيرة، أو هكذا أراد الكاتب أن يصوره لنا دون أن يجانب الحقيقة !

IX – المقهى :

المقهى كمكان هو الامتداد الطبيعي للشارع الأوروبي، أو شارع الأمبرطورة قرب الأميرالية فهو (أي المقهى) امتداد للهوية الجديدة وانفتاحها على الفضاء الخارجي للمدينة، كعنصر أساسي في تكوينه العمراني الجديد، فهي في تشكيلها الظاهري تحقيق لمقولة الوعاء، حيث لا يركن بساكنيه المؤقتين بل يسوح بهم في ربوع أمكنة أتوا منها وسوف يرحلون إليها، هي ذي المخيلة الشعبية التي تتجمع أوصالها في ذلك الوعاء فتكسبه تشكيلة جمالية خاصة[1] .

"وحديثنا عن المقهى الكائن في الطرف حيث يسحب خلفه محلة شعبية متزاحمة البيوت، عندها يكون المقهى فضاء حميميا يجمع جون موبي والبحار المالطي، فهي توفر لونا من الراحة تصنفها حرفيات الشكل الذي يجمع بين باحة الدار الواسعة والإطلالة على الشارع من جهات ثلاثة، يضاف إلى ذلك أن المقهى تعتبر نقطة ارتكاز لنهايات الشوارع، وتحتوي المقهى في القرن التاسع عشر على جزئيات تجريدية مقارنة بما يحتويه البيت، الطاولة والكراسي، وإبريق القهوة والشاي، والموقد، فهي إذا من صميم تركيبة المحلة الشعبية، لكنها هنا تكتسب قيمة جمالية لا تشبه مثيلاتها في البيوت، وتأتي هذه القيمة من أن هذه الأثاث تطل على نوافذ الشوارع، وعلى نهاية المنطقة وعلى مختلف أبعاد الباحة الداخلية، كما أنها لا تصبح ملكا لأحد بحكم أنها ليست جزءا من تركيبة خاصة بأحد، فهي بارتفاعها وسط الفضاء الداخلي تصنع راحة نفسية (لعلها الراحة التي يبحث عنها جون موبي) لا تشبه تلك التي يعيشها المرء في بيته المزدحم، فالجالس في

---

[1] أمين الخصيب: الرواية والمكان، ص 40.

المقهى يستطيع أن يمد بصره، حتى وهو يعمل، كما يستطيع أن يمد بفكره، خاصة وأن الجلساء فيه أتوا من أماكن عائلية ووظيفية ليست مهيئة لأن تبتدع أحاديث خارج نطاق محيط الأسرة والعمل"[1].

فالمقهى ملتقى الولادات الفكرية حيث يسترجع الإنسان شريط الذاكرة(كما يفعل جون موبي)ومنطلقا لها كذلك،وفي مثل هذه التركيبة الجمالية جمع الخيال الشعبي كل حيله وإمكانياته،فالمقهى دائمة الإضاءة بحيث يستخدم الخيال الشعبي النور الفياض كدلالة سماوية في جعل المكان مهما وذا خصوصية في حياتهم اليومية.

ولمساحة المقهى المنفرشة على الأرض قيمة جمالية أخرى هي تلك الحرية في حركة الإقدام تتوازن بها مع حركة العين الممتدة إلى الفضاء الخارجي،وكلاهما يتوازنان مع الجديد من الحياة المنطلقة بالحديث الذي لا يضبطه حاجز الأسرة أو الوظيفة.

وفي التجمعات الرجالية تصبح المقاهي المكان الذي يلتقي فيه الناس خارج نطاق الأسرة،وضمن هذه التشكيلة الاجتماعية تصبح المقهى جزءا من تركيبة المدن الصغيرة والكبيرة على حد سواء،فهي تشكل نواة للأنطلاق إلى رحم المجتمع،وضمن نوعية أفكار رواده تحرك واسيني الأعرج في كتاب الأمير وأعاد أحياء الذاكرة الجماعية لسكان الجزائر العاصمة،كما أعاد للحياة قيمتها الحقيقية،فكان الموت في هذا المقهى تتويجا لسنوات حافلة بالأعمال الخيرية،في مقهى واسيني الأعرج تسترد الموت قداستها وتحيى من تحت الرماد الذي أحرقت فيه ذكرى الذين أحبهم الناس.

X- الأميرالية:

إن الأميرالية في كتاب الأمير هي المكان الذي يخترق الحيز الشاعري،فمع ذكر هذا المكان تغيب الفضاءات الجغرافية التي شهدت انتصارات الأمير،فهذا المكان(الأميرالية) يتحد كل معقول يخطر بالبال،فهو المكان البطل الذي يقف وسط مدينة الجزائر في شموخ وتبجح غريبين.

---

[1] المرجع السابق: ص 41 ، وقد استأنسنا بهذه الفقرة لما لها من دلالة عميقة في التعريف بالمكان- أي المقهى

إن هذا الاختراق يضفي هالة من الدرامية على كافة أحداث المقاومة التي سبقته،ولا يزال الكاتب يذكرنا بالهزيمة حتى ظننا أنها قدر محتوم، لا يمكن تجاوزه أو نسيانه مهما طال الزمن،وإذا كانت الجبال والأودية والأنهار التي ذكرها الكاتب ذات جمالية إجابية توحي بالتنوع الطبيعي مما يعطي للجزائر-كفضاء تزدهر فيه الحياة رغم كل شيء- سحرا أخاذا،فإن هذا السحر يجد من يقطع متعته ليذكر القارئ بآلام الهزيمة وقد قصد الكاتب إلى ذلك عمدا-في رأينا-حتى يكون الوعي بانتقاص السيادة حاضرا على البال أو دائم الحضور.

إن إعادة تكرار هذا المكان تتمثله النفس الإنسانية كاختراق لفضائها اليومي،بعد أن تخلصت من المستعمر،ولكن شبح الهزيمة وسلطة الآخر لا تزال تحوم حول الإنسان الجزائري لتسلبه إرادته،إن الأميرالية في الواقع هي قدرة الآخر في الانتقاص من حرية الإنسان الجزائري، وهو الأمر الذي يسعى الكاتب إلى تجاوزه عن طريق فضح التشوه الذي وقع على معالم المدينة العربية في الجزائر.

وكما أن لكل فضاء أحداثه التي تتحرك الشخصيات من خلالها،فإن الأميرالية رمز لتخليد ذكرى رجل طالما تمنى أن يدفن في تربة الجزائر التي أحبها،إنه المكان الذي يرفض موت"ديبوش"من خلال الطقوس التي عددها الكاتب وهي وصايا ديبوش لخادمه الوفي جون موبي،تغيب جثة ديبوش لكن ذكراه تبقى حية أو يجب أن تبقى حية!

كما يشير الكاتب أن العالم لم يتغير كثيرا،فالفقراء والأيتام الذين كان ديبوش يحنو عليهم،هم الذين حضروا مراسيم الدفن ،بالإضافة إلى سكان العاصمة الذين تعلموا احترام الموتى ولو كانوا غرباء!

إن المكان-أي الأميرالية-يسوق مفارقة كبيرة على المستوى التاريخي،ذلك أن روح البؤس سكنت هذه المدينة-الجزائر-[1]رغم الرموز الحديثة التي أدخلت على الديكور

[1] واسيني الأعرج: كتاب الأمير،ص 431 وما يليها من فصل الأميرالية.

العام لمدينة الجزائر العاصمة،فهي صور ة رائعة لمأساة الإنسانية الواقعة تحت قانون المغالبة،وفي هذه الصورة التي يقدمها الكاتب تنتفي أسطورة الغالب والمغلوب وتعلن الإنسانية عن هزيمتها أمام نفسها،أنها مكان يوحي بالأسف على أمر ما يصعب التعبير عنه،وكأنه فقدان الإنسان لاحترام الذات،فهو اليوم يجد صعوبة في النظر إلى صورته في مرآت البحر أو مرآت الضمير!

XI-المكان والأشياء:

في بيئة دائمة الأستعداد للحرب وسجالاتها ليس من الغريب أن يتركز حديث الناس عن السلاح وكيفية الحصول عليه،وغالبا ما كان ذكر الأسلحة في رواية كتاب الأمير من قبيل مقارنة الجيشين ومدى استعدادهما لخوض غمار الحرب، فالمكان فضاء تتقاسم مساحته الشخصيات والأشياء،فمنهم من أشترك في حمل السلاح مثل جنود القبائل الموالية للأمير،وكذا أفراد الجيش النظامي الفرنسي،ويكاد السلاح في هذه الحالة أن يكون الشيء الملازم للشخص ومن ثم فهو لا يغادر المكان حيث ما كان،ولا يغيب عن المكان حيث يحل محله سلاح المنتصر!...

فالمكان كما هو واضح في جزء كبير من الرواية ساحة حرب دائمة التوتر،فالسلاح دائم الحضور وهو الذي يعزز من دراما الفضاء الحيوي لكل فريق،لذلك إن السلاح لا يوحي بالقوة فقط،بل يوحي بفكرة الموت أيضا، فأشياء رواية كتاب الأمير تحيي وتميت وهي المفارقة الكبرى التي يتمتع بها المكان حيثما حلت هذه الأشياء بتنوعها.

أشياء أخرى نجدها تقتصر على شخصيات بعينها ،كالأمير وكتبه وديوش وصحفه فهذه الأشياء قوية الحضور بحكم مستوى التعليم الذي بلغته هذه الشخصيات،وهي أشياء توحي باتساع مساحة التفكير على مستوى القيادات،ويمكن الانطلاق في تحليلنا لرمزية الأشياء من المعاهدات المعقودة بين الطرفين،فكل يريد حماية المكان أي المجال الحيوي له ولأفراد جيشه.

وعلى هذا الأساس يصير المكان أهم من حياة الجندي،وهو الشيء الذي يدفع قادة الجيش الفرنسي إلى التحلل من معاهداتهم من أجل التوسع ،فالمكان بالنسبة للمحتل مثل ثروة لا يمكن الإستغناء عنها،أما بالنسبة للأمير فإن سيرورة الأحداث أدت إلى فقدان المكان لصالح العدو إلى درجة صارت معه عاصمته متنقلة لا تستقر في المكان أبدا،وكأنه كيان يفتقد المكان،هذا الكيان الذي يتشكل من أشياء(أسلحة)غير قادرة على الحفاظ على المكان وامتلاكه،وإذا فإن تشكيل الفضاء الجديد(المستعمرة)أعتمد أساس على أشياء تمثل القوة في جانب،وتمثل الضعف في جانب آخر.

وحتى كتب الأمير التي كان يلجأ إليها لم تكن تسعفه[1]كثيرا،وسرعان ما كان يلقيها جانبا ليستغرق في التفكير أو لينام وقد أرهقه التعب،وببساطة فإن الزمن قد تغير،وبتغير الزمن تغيرت الأشياء،وتغيرت معها قدرة الفرد على إحداث التغيير بفعل إرادته،فالإرادة متواجدة في الجهتين،ولكنها تترجم بشكلين مختلفين على أرض المعركة.

وهكذا يصير القارئ شاهدا على مأساة الإنسان حين يعوزه العلم ،حين يعميه الجهل،حين يتنازل عن الأشياء الثمينة،ويتشبث بواقع يمحقهة التاريخ الذي تحركه الأشياء كما تحركه الأفكار.

وإذا كان طغيان الأشياء على المكان بهذا الشكل،فلا شك أننا نشهد ميلاد عصر جديد تترجم فيه أفكار الإنسان(المتعلقة بالقوة)إلى أشياء مادية وهي ما يسمى بالاختراعات،ففي حين أبدت العقلية الأجنبية(الفرنسية)قدرة على إختراع الأشياء وتنويعها ومن ثم ملء فراغ المكان بها،في المقابل ظلت العقلية العربية عاجزة عن إدراك روح العصر،فكانت تخذع بسرعة لمنطق القوة وتسلم للعدو بالتفوق الذي مصدره القدرة الإلهية!

---

[1] واسيني الأعرج: كتاب الأمير ،ص ص 85، 272.

إن المكان في كتاب الأمير يشهد مأساة الإنسان العربي المتشبث بماضيه المزدهر،دون أن يدرك حقيقة الأشياء الجديدة والتي تعبر عن عصر يحتفي بالمادة إلى أقصى حدودها،ولن يدرك العلاقة الجدلية بين المكان والأشياء،ذلك أن أقوى الأشياء(الآلات عامة)تتقدم على حساب المكان،ولا تترك الفراغ،وهكذا لم تمض فترة طويلة حتى أحتل الفرنسيون بلدا يفوق بلدهم أربع مرات مساحة،فصارت النظرة إليهم من قبيل التقديس لكل ما هو فرنسي،وتشكل بذلك لدى الإنسان الجزائري النظرة الخرافية تجاه الفرنسي الذي لا يهزم،بل صار وجوده قدرا لا يجرؤ السؤال عنه.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

الفصل الثالث

المنظور

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

I- قضايـــــا المنظـــــور :

يعتبر المنظور صورة أخرى من صور الإمداد بالمعلومات باختيار وجهة نظر بعينها تجعله محدودين بها (أو بنبذ هذا الاختيار كلية) . و موضوع المنظور من الموضوعات التي تتصل بالتقنية الروائية ، وهو الموضوع الذي دأبت الدراسات على تناوله مرارا و تكرارا منذ نهاية القرن التاسع عشر و تمخضت فيه هذه الدراسات عن نتائج غير مختلف عليها .

غير أن جينيت يذهب إلى أن معظم الأعمال النظرية التي كتبت في هذا الموضوع تقع في خلط مؤسف بين ما يسميه هنا الصيغة .mood و ما يطلق عليه الصوت voice و هو في حقيقته خلط بين سؤالين : أي الشخصيات توجه المنظور الروائي من خلال وجهة نظرها ؟ و السؤال الثاني وهو سؤال مختلف تماما : من الراوي ؟ و إذا أردنا أن نعيد صياغة هذين السؤالين على نحو أكثر بساطة – قلنا من الذي يرى ؟ و من الذي يتكلم ؟ نحن إذا أمام شيئين مختلفين : الرائي و الراوي .

و يلجأ جينيت في هذا الصدد إلى استعمال مصطلح البؤرة Focalisation بدلا من الألفاظ المطروحة في النظرية النقدية و هي : الرؤية Vision ، و المجال Field و زاوية الرؤيا أو وجهة النظر Point de vue ، وذلك حتى يتحاشى ما تنطوي عليه هذه الألفاظ من إيحاءات تتصل بالحاسة البصرية بصفة خاصة .و مصطلح البؤرة على أي حال يتفق مع المصطلح الذي استعمله كلينث بروك من قبل و هو بؤرة السرد flows of naration [1].

و أنماط البؤرة عند جينيت ثلاثة [2] ، فنحن لدينا ثلاثة أنماط من الرواية / السرد في هذا الصدد :

أحدها : الرواية الخالية من البؤرة Non focalisé ، أو الرواية ذات البؤرة صفر Focalisation zero ، و هذه تمثلها الرواية الكلاسيكية عموما التي تقوم على الراوي المحيط بكل شيء .

و الثاني : الرواية ذات البؤرة الداخلية و تنقسم إلى :

Genette , Gerard , Discours Narrative , edition du sen 1980 PP 35

أ- البؤرة الثابتة : حيث يمر كل شيء في الرواية عبر شخصية واحدة .

ب- البؤرة المتغيرة : أي التي تمر عبر عدة شخصيات ، و مثالها قصة مدام بوفاري ، حيث تمر البؤرة أولا عبر شارل ، ثم إما ، ثم شارل مرة أخرى.

جـ- البؤرة المتعددة كما في القصص المبنية على رسائل ، حيث تبرز نفس الحادثة إلى الوجود عدة مرّات ، كل مرة من خلال وجهة نظر إحدى الشخصيات ، و قد ظل النقد الأدبي سنوات طويلة يستشهد لذالك بقصيدة قصصية كتبها براوننج عنوانها : الخاتم و الكتاب ، و هي تقص قصة تتصل بحادثة قتل من خلال إدراك القاتل ، و الضحايا ، و الدفاع ، و الادعاء إلخ.

و النمط الثالث : الرواية ذات البؤرة الخارجية ، و فيها يمثل البطل أمامنا دون أن تتاح لنا أبدا معرفة أفكاره و مشاعره،و مشهد العربة في مدام بوفاري من الأمثلة التي يمكن استدعاؤها هنا. فهذا المشهد يروى من وجهة نظر خارجية تماما .

إلاّ أن التفرقة بين وجهات النظر المختلفة ليست دائما بالوضوح الذي يبدو أن هذه الأنماط تقدمه لنا ، فالبؤرة الخارجية عند شخصية من الشخصيات يمكننا في الغالب الأعم أن نقرر أنها البؤرة الداخلية عند شخصية أخرى ، وكذالك فالتفرقة بين البؤرة المتغيرة و اللابؤرة من الصعب أحيانا تقريرها ، لأن الرواية الخالية من البؤرة يمكن في الغالب أن ينظر إليها على أنها رواية ذات بؤرة متعددة .

و ينبغي أن نلاحظ أيضا أنه من النادر تطبيق ما نسميه بالبؤرة الداخلية على نحو دقيق ، إلاّ أن البؤرة الداخلية تتضمن – على نحو دقيق – ألا توصف الشخصية على الإطلاق من الخارج ، و ألاّ يحلل الراوي أفكارها و إدراكاتها على نحو موضوعي أبدا [1] .

و قد إقترح رولان بارت لتسهيل المسألة هنا ما يشبه أن يكون المحك لمعرفة البؤرة الداخلية في النص ، فهو يرى أن الفيصل في ذلك إمكانية كتابة القطعة الروائية من جهة أخرى في صيغة المتكلم – إن لم تكن مكتوبة أصلا في هذه الصيغة – بدون أن تكون هناك حاجة لتغييرات أخرى في النص بخلاف تغيير الضمائر النحوية .

---

[1] مقدمة كلر لكتاب جينيت ص 7

و هكذا نستطيع أن نقرر أنها تندرج تحت البؤرة الداخلية ، ومن جهة أخرى لا نستطيع أن نقوم بهذا التغيير في عبارة كهذه: "بدا أن رنين مكعبات الثلج على الكأس يوقظ في بوند إلهاماً مفاجئا" دون أن يحدث التغيير تنافرا دلاليا داخل العبارة ، فهي إذا بؤرة خارجية من التنوع النمطي[1].

لكن لا ينبغي أن تجرنا سهولة هذا المقياس إلى الخلط بين الشخصية التي تقع عليها البؤرة و الراوي ، إذ **يظلان** شيئين مختلفين حتى في الرواية المكتوبة بضمير المتكلم ، أي حتى لو كانا شخصا واحدا . إن جينيت يحذرنا من هذا الانزلاق و يشرح ذلك في هذا المثال : يقول مارسيل :

"رأيت رجلا في حوالي الأربعين فارع الطول مائلا إلى البدانة ، له شارب شديد السواد ، يضرب بعصبية ساق بنطلونه بشموخ و هو ينظر إلي بعينين ثابتتين، زادهما النظر إليّ اتساعا " .

فنحن هنا أمام شخصين : المراهق في بالبك (البطل) الذي يرى رجلا في حوالي الأربعين إلخ و الرجل الناضج (الراوي) الذي يقص هذه القصة بعد عشرات السنين ، و يعلم تماما من هو هذا الغريب و لا يخفى عليه شيء مما يعنيه سلوكه . إن هذا ينبغي أن يجعلنا نلتفت إلى أن هناك فرقا بين الاثنين و إن كانا شخصا واحدا ، فارقا في الوظيفة و فرقا في المعلومات بصفة خاصة فالراوي يكاد دائما " يعلم " أكثر من البطل حتى لو كان هو نفسه البطل[2] .

و للبؤرة المتغيرة نمطان : إما أن يكون ذلك عن طريق **التزيد Paralepsis** ، و هو مصطلح اخترعه جينيت للدلالة به على الإدلاء بمعلومات أكثر مما هو ضروري عموما ، و المعيار هنا قائم على أساس الدرجة التي تحدد بها المعلومات طبقا للمنظور الذي تحكي من خلاله القصة[3] .

---

[1] Ronand barth : **Poétique des recit . Ed .du serit 1977 P 283**

[2] [illegible] بنية الشكل الروائي ، ص[140]

[3] Wales Katie Dictonnair de stylistic p 235

و النمط الثاني يقوم على تقديم معلومات أقل مما يمكن الإدلاء به ، وهو عكس النمط الأول ، و له اسم معروف في الدراسات البلاغية و هو Paralipsis أي الحذف الظاهري ، و يتمثل في حذف حدث أو شيء عن أفكار البطل صاحب وجهة النظر – كما رأينا ذلك في حديثنا عن الزمن و التقنيات المستعملة... – هذا الشيء المحذوف لا يمكن أن يكون البطل جاهلا به و لا الراوي .

إن علم البويطيقا أو الشعرية يحاول أن يواجه الصعوبة التي واجهها علم اللغة من قبل ، و هي بحث اللحظة التي يتولد فيها الخطاب الروائي و التي استبق لها جينيت مصطلحا خاصا هو القص : Narration ، و قد بقي النقد مترددا في الاعتراف باستقلال هذه اللحظة و حصر النقاد أسئلتهم في إطار وجهة النظر، بعد أن نظروا إلى لحظة القص على أنها ترادف لحظة "الكتابة". و من ثم ساووا بين الراوي و المؤلف كما ساووا بين متلقي الرواية و القارئ ، و هو خلط إذا جاز في الرواية التاريخية أو في السيرة الذاتية التي تحكي أحداثا حقيقية فإنه لا يجوز بالنسبة للرواية القائمة على الخيال ، حيث دور الراوي نفسه من صنع الخيال ، و إن يكن المؤلف هو الذي يقوم بهذا الدور مباشرة ، وحيث يختلف حدث القص عن حدث الكتابة. الراوي في " الأب جوزيف " لبلزاك مثلا ليس بلزاك ، حتى و إن عبر هذا الراوي عن آرائه ، لأن الراوي – المؤلف في الرواية هو شخص يعرف المنزل و صاحبته و المقيمين به ، بينما بلزاك هو الذي يتخيل هذه الأمور ، و قد يتعدد الراوي كما في الأوديسا مثلا ، فأغلب أجزائها يرويه هوموريس ، بينما هناك أجزاء منها يرويها أوليس Ulysses [1]

II. القراءة و التلقي :

و إذا ندرك مما سبق أن تحليل العمل الروائي يعتمد على التفرقة بين النص و الحكاية أو بين الخطاب و القصة أو بين العمل الروائي و الرواية ، أو بين الرواية و القصة ، إلى آخر هذه المصطلحات المختلفة والمتداخلة في الوقت نفسه من جهة دلالة اللفظ الواحد فيها أحيانا على مفهومين متناقضين.

[1] ... هوميروس ...

إننا حين نقرأ النص الروائي نترجمه إلى حكاية، يظهر ذلك حين نحكي ما قرأناه مرة أخرى . فنستبدل بالوحدات اللفظية كأسماء الأعلام و النعوت و العبارات إلخ وحدات الحكاية . كالأحداث و الشخصيات التي تتكون لدينا من جملة صفاتها و ملامحها و المناظر الخ ، و هي الوحدات التي تحتفظ بها الذاكرة بدلا من تلك .

هذا بالإضافة إلى تغييرات أخرى نقوم بها كذالك ، كتنظيم المادة التي نتلقاها حتى يسهل تذكرها ، وبأن نقوم بوضعها في نظم و أبنية على قدر ما نستطيع ، وإن مائة عام من البحث في قراءة العمل قد بينت لنا أن الذاكرة إنما تختزن المفاهيم لا الألفاظ [1] ، المدلول و ليس الدال ، وهذا هو الفرق بينه و بين الشعر الذي يظهر أنه ذو طبيعة تذكارية ، و هو موجود في ألفاظ النص نفسها، ولذلك يستحيل على الترجمة ، بخلاف الرواية التي على البنية القصصية لا الكلمات ، فإذا اقتربت الرواية من حالة الشعر صار لألفاظها أهمية أكبر ، وكذالك تقل أهمية اللغة في الشعر كلما اتجه إلى القصة [2] .

و الذهن حين يكون بإزاء الاستجابة لنص قصصي يقوم بجملة من الإجراءات التي تنطوي عليها القصصية narrativité ، أو الملكة القصصية ، فإنه يقوم بربط الأحداث بعضها ببعض على أساس من فكرة السبب و النتيجة و هذا أكثر شيء يحدد طبيعة الملكة القصصية على أنها نشاط عقلي ، فإن الذي يعنينا في القصة إنما هو نظام ترتيب الأحداث ، أكثر مما يعنينا نظام ترتيب الألفاظ فهنا شيئان : الزمنية المتمثلة في نظام وقوع الأحداث ، و السببية المتمثلة في علاقات هذه الأحداث بعضها ببعض و حين نحكم على عمل من الأعمال الأدبية بأنه مجموعة غير مترابطة من الأحداث ، فإننا نعني بذلك أنه لا يرضي الباعث الذي يعود في جوهره إلى الملكة القصصية ، و نعد هذا عيبا في الخيال القصصي .[3]

إن القسم الأكبر من نشاط الملكة القصصية يتجه إلى استخلاص العلاقة السببية بين الأحداث، هذا في حالة ما إذا تطابق وقوع الأحداث زمنيا في القصة و في الواقع ، فإذا حدث غير ذلك و قدمت الأحداث على غير تعاقبها الزمني الذي حدثت به ، فإننا نحاول معرفة

---

[1] المرجع السابق، ص 188

[2] المرجع نفسه، ص 189

[3] المرجع نفسه، ص 190

النظام الزمني الذي وقعت على هيئته الأحداث . ولهذا كانت العمليات العقلية التي تقوم بها الملكة القصصية معقدة تماما حتى و لو كان الأمر يتعلق بحكاية من الحكايات البسيطة .

الملكة تقوم بالتفريق بين ما هو سببي و ما هو وصفي لا غير ، أو قائم على المصادفة وحدها . كذلك يظهر تعقدها في أننا نحاول أن نسبق الأحداث خلال قراءة القصة من سياق الأنماط السببية التي نتبناها خلال القراءة ، ثم هي معقدة تماما حين نأتي لفهم الأحداث التي سلفت من جديد في ضوء ما حصلناه الآن من ألوان الفهم الحاضرة .

إن النص قد يتوقف ليناقش ما يمكن له أن يناقشه ، لكن الحكاية التي نستخلصها نحن بملكتنا القصصية تمضي في ممارسة عملها وفق منطقها هي التي تكون لنا بمثابة المعلم الذي نستهدي به في دراسة استراتيجيات النص، و يعيننا على استكشاف العلاقة الحوارية بين النص و الحكاية . بالبحث عن المواضع التي يتجه إليها الانتباه أو يريد النص أن يوجه إليها الانتباه .

و في هذه المواضيع يمكن أن توجد مفاتيح المعنى المراد و العاطفة الشعورية . إننا هنا نقوم بجملة من التساؤلات منها:

هل هناك حادثة بعينها من حوادث الحكاية يعود إليها النص مرة أخرى كأنها استولت عليه و استحوذت و أرادت لنفسها السيطرة عليه؟[1]

هل نظام الحكاية التي نبنيها نحن بفعل الملكة القصصية فينا، يتدخل النص من أجل الإخلال به، بأن يتوقف مثلا ليخبرنا بشيء له أهمية ما لغايات يتوخاها هو؟ أم هل يقوم على العكس من ذلك بحذف شيء من الحكاية ، هذا الشيء مهم من وجهة نظر الحكاية نفسها؟ما الذي يمليه علينا النص من توجيهنا إلى التقييم و إصدار الأحكام.[2]

و ردود الأفعال التي يقوم بها القراء (أو المشاهدون لأحد الأفلام) تجاه النصوص الإبداعية و الفنية تنطوي على جانبين :

جانب سلبي و آخر فعال ، أما الجانب السلبي فيتمثل في ترجمة تلقائية للرموز اللغوية أو السيميوطيقية حتى تصبح مفهومة ، و هذا الجانب داخل في حيز الملكة اللغوية ، وهو لا

---

1 ينظر ، امبرتو ايكو " كتاب الأمر " من ص 350 إلى ص 352 ، ترجمة فريد الزاهي

Umberto Eco interpretation editions du seuil paris 1985 p 113

يعنينا في مقام الكلام عن الملكة القصصية ، و إنما يعنينا الجانب الفعال منها و هو الذي يتصل بتفسير النصوص ، و هو عبارة عن إعادة نظر في العلاقات الموجودة في النص و إدخالها في بنية ذات دلالة .

فالقصص إذا هي دائما من تحصيل قارئ النص ، و هي تنبني على العلاقات التي في النص . غير أنها ليست محكومة كلية بها.

و قد قسم الكاتب واسيني الأعرج روايته "كتاب الأمير" وفق التقسيم الحداثي ، أي إلى اثني عشرة وقفة، فإن ذلك يسمح لنا أن نعتبرها رواية حداثية رغم كونها رواية تاريخية ، إلا أن محتواها تنوع من ناحية التقنيات المستعملة ، فهناك إلمام واضح بالرواية الحديثة عموما . و منها تلك الأشكال التي نهضت تتحدى هذه الملكة و الهجوم القصصي عليها ،كالذي فعله بيراندلو و بريخت في مجال المسرح ، حين اتجهت جهودهما ضد نزوع المشهد التلقائي المحكوم بهذه الملكة القصصية ، فحاول الأول أن يخرق فكرة الواقعية المتمثلة في الإيهام بالواقع و مشاكلته ، لكي يظهر ما لها من سلطان ، و لكي يستحث المشاهد آخر الأمر على أن يرى الحياة نفسها تمثيلا و إيهاما . أما بريخت فقد حاول طريقة أخرى : أن يقلب الملكة القصصية رأسا على عقب ليسمح لمسرحه بمدى أيديولوجي من أجل إدراك غايات أخلاقية[1].

إن الملكة القصصية أي القراءة يمكن النظر إليها من جهة علم النفس أي أنها سلوك عصابي و ذهني ، و أنها صورة مخففة من البارانويا . فالمتلقي يستسلم لقوة يقع تحت سيطرتها ، و لا يحاول دفعها أو مقاومتها ، و لذلك نقع في الشباك التي يلقيها إلينا المؤلف ونحن نشعر بالسعادة و الرضا.

و هي الحالة بالنسبة لرواية " كتاب الأمير" فهي مؤثرة و مشوقة لا شك في ذلك ، و هذا هو السر في نفاد صبرنا إزاء الأعمال ذات المستوى الفني الهابط و السبب في ذلك راجع إلى فقدان ثقتنا في قدرة المؤلف على السيطرة علينا و شعورنا بعجزه عن إيقافنا في الشباك ، و في ذلك رغبة من إعفاء أنفسنا من بعض ما يجب علينا من مسؤوليات ، فنسلم أنفسنا لقيادة ننحي

لقدرتها و سلطتها ، و لو على حساب تلك الأبعاد الإنسانية التي يتطلبها وجودنا في مواجهة مسؤولياتنا . وهذا الاستسلام و الخضوع هما أكثر ما تنطوي عليه الملكة القصصية، إذ هي حالة لذيذة من حالات الوعي مختلفة عن سائر حالاته اختلاف الحلم عن سائر أجزاء فترة النوم[1] .

إن هذه الاستنامة إلى الاستسلام التي تنطوي عليها الملكة القصصية هي التي دفعت بعض المبدعين القصصيين إلى الملكة، محاولة إجبار المتلقي على الخروج مما اعتاده من أنماط الملكة إلى اتخاذ مواقف تجاه النصوص أكثر ديناميكية و أشد حرارة و من هنا جاء البحث عن درجة الصفر في الكتابة ، و فيها يقدم الكاتب مادة يترك للقارئ أن يركب منها ما شاء من نصوص و الصور القصوى التي يمكن أن يبلغها هذا الاتجاه ، و قد تم تجريبها فعلا ، وتتمثل في تقديم كتاب كل صفحاته بيضاء أو تقديم كونسرتو صامت ، و هذا ما قام به جون كيج john cage ، أو في تقديم شاشة عرض لا يظهر عليها إلا ضوء مصباح آلة العرض نفسها ، أو بعض بقع موجودة على العدسة ، و هذه كلها محاولات للخروج من دائرة الملكة القصصية إلى القص نفسه ، من الماضي إلى الحاضر ، لكن ليس لشيء من ذلك كله القدرة على النمو أو التدرج أبعد منن هذا ، وحتى تكرار هذا الفعل نفسه كتقديم التجربة نفسها مرة أخرى يوقعنا في دائرة الملكة التي نبحث عن الهروب منها ، فدرجة الصفر للحياة إنما هي الموت [2].

III- الشخصيات :

ما هي الشخصية الروائية ؟ هل هي المضمون السيكولوجي ؟ أم هي الفعل الذي ينسب إليها ؟ أم خلاصة التجارب المعاشة ؟ الواقع أن (الشخصية) الروائية هي محض خيال يبدعه المؤلف لغاية فنية محددة ، وتخلط القراءة الساذجة بين (الشخصية التخيلية) و (الشخصية الحية) في حين أن الشخصية التخيلية (كائن من ورق) كما يرى بارت و تودوروف ، و إنها ليست أكثر من قضية (لسانية) .و بهذا فإن تودوروف يضهر محتواها الدلالي ، من أجل إبراز

وصيفتها النحوية ، حيث يجعلها (فاعلا) في السرد ، بخلاف التحليل البنيوي الذي يعد الشخصية (دليلا) ذا وجهين أحدهما (دال) و الآخر (مدلول).

و لما كان القراء هو الذي من خلال أقوالها وأفعالها ، فإن هذه الشخصية يمكن أن تتعدد بتعدد القراء ، و مستويات قراءاتهم ، و اختلاف تحليلاتهم و يتجلى إسهام التحليل البنيوي في الاهتمام بالشخصية الروائية من حيث وظيفتها و أعمالها أكثر من اهتمامه بصفاتها الخارجية و مظاهرها السطحية .

لقد تطور مفهوم (البطولة) في الأدب و الأساطير ، عبر الزمن بتأثير التطور البشري، فبعد أن كان (البطل الأسطوري) في الأساطير القديمة ، ظهر (البطل الملحمي) في عصور الملوك و العظماء ، و في أدب الملاحم ، أما في العصر الحديث فقد تعددت بطولة أشخاص الرواية . فهناك البطل البورجوازي و البورجوازي الصغير ، و البروليتاري ذلك أن كل مرحلة تاريخية و كل طبقة في المرحلة ذاتها ، أفرزت بطلها ، وللطبقة العاملة بطلها الذي يعبر عن آمالها ، من هنا يمكن القول أن مفهوم البطولة يتطور تاريخيا و طبقيا حسب تطور المجتمعات في الأزمنة و الأمكنة.

و إذا كانت (الشخصية) الروائية قد احتلت مكانة مرموقة في رواية القرن التاسع عشر . حيث كان لها وجودها المستقل عن الحدث ، في العصر الذي صعدت فيه البورجوازية التي نادت بالسمات الشخصية ، من مثل الفردية ، و التحرر ، والانطلاق ...الخ ، فإن الأمور لم تستمر على هذا المنوال ، فقد تخلخلت من بعد ، قيم المجتمع البورجوازي ، وانعكس هذا على القيم الفنية في العمل الروائي ، فأصبح (البطل) عند "كافكا "مثلا رمزا أو حرفا (كما في روايته : القصر) أو هو من دون اسم ، و غير "بيكيت" اسم بطله في الرواية نفسها ، و سمى "فوكنر" شخصين باسم واحد في رواية واحدة ، وصرح "غريه "بأن العصر الحالي الآلي إنما هو عصر الشخص – الرقم –و لاحظ رولان بارت (موت البطل) ، حيث أصبحت البطولة للمكان (بطولة الأشياء) أو للزمان (في الرواية الشهرية كالدون الهادئ مثلا) أو للحيوان (كما في الصرصار لكافكا)...

و قد وجدت في الرواية العربية المعاصرة ، ثلاثة أنواع من الأبطال :

1- البطل الإيجابي : الذي يعمل من أجل تغيير مجتمعه نحو الأفضل ، و قد أفلس ، مؤخر مفهوم هذا البطل بسبب الانهيارات على المستويات المحلية و العالمية .

2- البطل السلبي: الذي يعمل من أجل تأييد السائد، و استغلال الوضع إلى أقصى حد ممكن لصالحه.إنه البطل (الفهلوي)[1]الذي يدوس القيم ، و يصعد على أشلاء الضمائر ، لتحقيق أطماعه و أنانيته .

3- **البطل الإشكالي**[2]: الذي يؤمن بقيم إيجابية في عالم منحط و لكنه ليس إيجابي . كالبطل الإيجابي و لا يبال بفساد الواقع كما يفعل الفهلوي ، و إنما هو يكتفي بالرغبة في الإصلاح ، وينظر إلى روما و هي تحترق !

***تصنيف الشخصيات :**

في تحليلة لحكايات الخوارق الروسية انتهى بروب إلى تحديد ستة أصناف من الشخصيات ، و ذلك حسب أدوارها ووظائفها ، و هي :

1- شخصية البطل.

2- البطل المزيف.

3- المساعد.

5- المانع .

6- المغتصب .

وهو يرى أن ما يتغير إنما هو أسماء هذه الشخصيات و أوصافها أما أدوارها فتظل ثابتة [3] .

أما غيرماس فيسعى إلى إيجاد صلة بين أدوار الشخصية ووظائفها اللغوية ، في علاقات عملية ، تشكل نماذج محددة و هذه العوامل هي :

1-الذات و الموضوع.

2- المرسل / المرسل إليه .

---

[1] محمد عزام : الفهلوي بطل العصر في الرواية الحديثة ، دار الأهلي دمشق 1993

[2] محمد عزام : البطل الإشكالي في الرواية العربية ، دار الأهالي ، دمشق 1992

3- المساعد ، و المعاكس .

في حين يقترح فيليب هامون تصنيفا للشخصية يأتي في مقدمة الأبحاث الهامة لسيميولوجية فقد نظر إلى الشخصية الروائية من حيث دورها النصي ووظيفتها في علاقتها الشكلية ، صنفها في ثلاث فئات [1]:

1-الشخصيات المرجعية ، و تتضمن الشخصيات الرئيسية ، و التارخية و الأسطورية و المجازية و أغلبها ثابت السمات .

2- الشخصيات الواصلة ، و تتضمن الشخصيات الناطقة باسم المؤلف و المحاورين و الرواة و الشخصيات المرتجلة و الثرثارين .....إلخ .

3- الشخصيات المتكررة و هي ذات وظيفية تنظيمية في تقوية ذاكرة القارئ من مثل الشخصيات المبشرة و المنذرة .....إلخ

أما حسن بحراوي فقد جعل (تيبولوجية) الشخصية الروائية في الرواية المغربية ثلاثة أصناف هي[2] :

1- نموذج الشخصية الجاذبة و هي : الشيخ ، و المناضل ، المرأة .

2- نموذج الشخصية المرهوبة الجانب ، و هي الأب ، الإقطاعي ، المستعمر

3-نموذج الشخصية ذات الكثافة السيكولوجية و هي : اللقيط و الشاذ جنسيا ، و الشخصية المركبة .

اسم الشخصية

(الاسم) هو الذي يحدد الشخصية و يجعلها معروفة ، و يختزل صفاتها ، ولذالك لا بد للشخصية من أن تحمل اسما يميزها ، و الكاتب يسعى إلى أن تكون أسماء شخصياته معبرة عن دور الشخصية ووظيفتها . فمن المناسب مثلا أن يكون اسم الشخصية الخيرة فاضل ، محمود ، وحسين ...إلخ ، و من غير المناسب أن يكون اسم الشخصية الشريرة كذالك ، إلاّ إذا أراد الكاتب المفارقة و التباين .

---

[1] F hamon pour un statut semiologique du personnage Personnageparis semi ,1977 p1223

و قد يطلق الروائي على شخصياته ألقابا لا أسماء، من مثل: الأستاذ ، المغفل ، و المسعود ..إلخ ، و قد ينسب شخصياته إلى موطنها كالحلبي ، و الشامي ، و المصري ، و المغربي ... إلخ ، و قد تطلق عليها صفات تميزها من مثل: السمين ، النحيف .... إلخ.

وفي النصوص الروائية العربية نعثر على شخصيات تحمل أسماء ذات طابع تقليدي ، و تنتمي إلى عالم الماضي من مثل خديجة و هند ...إلخ ، كما نجد أسماء معاصرة ، من مثل ليلى و سمر ...إلخ ، وأسماء أجنبية من مثل : ماريا ، ولينا ...إلخ .

و من الخطأ أن يشمل الباحث أو الناقد نفسيهما بلعبة أسماء الشخصيات ، و البحث عمّا يطابقها في المرجعية .

*الشخصيات في رواية كتاب الأمير : يمكن تصنيف شخصيات (كتاب الأمير) حسب غريماس إلى ما يلي :

الذات / الموضوع :

حيث الشخصيات العديدة التي تصطدم في الرواية ، و يتعرف القارئ من البداية على شخصية محورية كان بإمكانها أن تكون ثانوية لكن أراد لها المؤلف غير ذلك ، فهي تمثل (الذات) في رحلة البحث عن المصير (الموضوع) .

و هذه الشخصية (جون موبي) ترتبط ارتباطا وثيقا بشخصية أساسية تبحث عن نفسها و عن سعادتها و هي شخصية السنيور ديبوش رجل الدين المسيحي الفرنسي بحيث تشكل شخصية جون موبي الضمير الحي الذي يحاور ديبوش و هو حي و يؤازره في مسعاه و يسترجع ذاكرته بعد موته ، و هكذا تمتد رحلة البحث عن المصير حتى بعد الموت من خلال استرجاعات رائعة يكشف فيها الكاتب عن شعرية الاعتبار حينما تتعلق عينا جون موبي لاسترجاع الذاكرة رفقة البحار المالطي، الذي هو إشارة إلى التنوع البشري الذي سكن الجزائر بعد احتلالها .

و في المقابل توجد شخصية الأمير التاريخية التي تبحث عن مصير للجزائر محاطة بشخصية الأب ، الصهر ، القادة ، و الجنود ، هذه الشخصية تكشف عن نظرة ثاقبة في تحديد طبيعة

الزمن الذي يتغير بسرعة و لصالح الأجنبي أي الفرنسي ، و إذا تحدد الرواية من المبد منظومتين للتفكير تتقابلان على مستويات عديدة ، منظومة عربية إسلامية تمنى بالهزيمة في آخر المطاف لكن زعيمها (أي الأمير) يتمتع باتزان عقلي و نفسي يحسد عليهما ، و منظومة فرنسية تكلل جهودها بالنصر في آخر المطاف لكن رموزها تعاني من قلق نفسي و تأنيب ضمير ظاهر في شخصية السنيور ديبوش ! .

في هذا الإطار المملوء بالمفارقات تتحرك مجموعة من الشخصيات تستدعيها شخصية الأمير الذي قبل بالمبايعة إيمانا منه بضرورة الدفاع عن أرض الوطن و حرمات المسلمين ، و تلتف حوله مجموعة من قبائل الجزائر العربية منها و البربرية على حد سواء .

إلا أن الكاتب في تعريفنا على هذه الشخصيات يثني بها و يجعلنا نتعرف على شخصية ديبوش الانفعالية في الوقفة الأولى ص 22 و ما يليها ، بحيث يهتم لوضعية الأمير في المنفى فينتقل الكاتب مباشرة إلى البرلمان الفرنسي الذي يضع شخصية الأمير على المحك .

و إذا يبدأ الكاتب بتعريف الشخصيات من حيث ينتهي المنطق ، و على هذا الأساس تكتسب شخصية ديبوش **المغمورة** أصلا ، صفات انسانية تسمح لها بأن تذكر في مصاف الشخصيات العظيمة مثل شخصية الأمير .

و للشخصيات ارتباط وثيق بالقيم الأخلاقية أو هما معروفان بذالك من قبل ، و الوقفة الأولى هي مسعى البرلمان الفرنسي وسط تضارب مصلحتين ، المصلحة المحلية للدولة و الوفاء بالكلمة ، و سعيهم لمحورة الجلسة حول موقف الأمير من ذبح السجناء ، و هي واقعة استغلها الكاتب فكانت بؤرة توتر تثير الحرج الشديد لدى القارئ العربي طوال القراءة.

و قد ذكرنا الذات و الموضوع عند حديثنا عن الأمير فلا بأس أن نذكر باقي التشكيلة ، ففي الرواية تندغم الذات أي الراوي في المرسل و الموضوع في المرسل إليه و على هذا الأساس فإن الشخصيات الرئيسية و الثانوية هي العامل المرسل الذي يتحرك مقابل مسيرة الحياة التي أصبحت موضوع الاستمرار .

و إذا يتمثل العامل المساعد في رواية : كتاب الأمير " في القبائل الواعية التي تشكل بجنودها الجيش الذي اعتمد عليه الأمير في سجالاته مع العدو ، و أما العامل المعاكس فهم الاحتلال

الفرنسي و القبائل الموالية له ، فمن جهة نجد شخصية بطولية ملحمية خلدت مآثرها كتب التاريخ و شهد بها العدو قبل الأخ ، و باختصار فقد ربح الأمير عدة معارك و لكنه خسر الحرب في نهاية المطاف .

في هذا الإطار تحركت الشخصيات التالية :

- إبن علال شخصية مفاوضة ساهمت في تحرير المساجين الفرنسيين .
- القاضي أحمد بن طاهر ، الشخصية الإشكالية التي تعدم دون محاكمة عادلة .
- الشيخ محي الدين الذي يطلب البيعة لابنه .
- شخصية القوال التي تنبئ بظهور شخصية الأمير ، ص 67 .
- سيدي لعرج ، المرابط الذي ينتظر الناس رأيه أثناء البيعة .
- الأخ مصطفى الوفي.
- الكاتب بورويلة .
- بن دوران و ابن عراش ، المفاوضين من اجل السلم !
- الخلفاء الذين لم تذكر اسماءهم .
- ممثلو القبائل الموالية .
- البوحميدي ، الذي حمل برسائل إلى سلطان المغرب.

هذه هي الشخصيات التي التفت حول الأمير من أجل قتال المحتل و استعادة أرزاقها و السيطرة على باقي القبائل التي لم تحسم أمرها بعد .

أما المعاكس فيتمثل في الاحتلال ، وقد تعددت الشخصيات الممثلة له :

- دومشال أو المعاهدات التي عقدت مع الأمير .
- تريزل الذي تحلل مني معاهدة دوميشال .
- عودة حاكم الجزائر كولوزل إلى الجزائر نذير شؤم .
- شونفارنيه ، سقوط مدينة معسكر على يده ، ثم حرقها .
- بيجو ، و معاهد التافنة ، محاولة ربح الوقت .
- الكولونيل يوسف ، الشخصية الحاقدة ...

- الضباط الذين لم تذكر أسماؤهم .

أما الراوي فلم يسند لهذه الشخصيات أي بطولة و لكنه يكشف لنا عن فعالية كبيرة خاصة بعد التعرف على أرضية المكان و أخذ الوقت المناسب للتخطيط ، و من ثم تحديد الأهداف ، و بالتالي سقوط المدن الجزائرية في أيديهم بسهولة ، و القضاء على مشروع الأمير في بناء دولة جزائرية عصرية تكون عاصمتها تكدامت ، ذلك أن عودة بيجو إلى الجزائر على رأس جيش مدجج بالسلاح كان علامة على تغيير سياسة فرنسا في الجزائر ،أي الاحتلال من أجل الاستغلال ، و إبعاد الأطماع الإنجليزية في شمال إفريقيا ، و على هذا الأساس وجب القضاء على الأمير و طموحاته مهما كلف ذلك من خسائر .

بناء الشخصيات :

تعد الشخصية حجر الزاوية في النص السردي ، فلا يمكن أن نتوقع نصا سرديا خاليا من الشخصيات ، و يكمن تصنيف رواية" كتاب الأمير " ضمن الروايات ذات الأصوات المتعددة، لأنها لا تدور كلها حول شخصية واحدة ، كشخصية الأمير ، أو ديبوش ، أوجون موبي ، فهؤلاء كلهم أبطال الرواية ، كما لا يمكننا أن نستثني الشخصيات الفاعلة التي رافقت الأمير ، و إذا مجموعة من الشخصيات يتعلق وجودها بشخصية الأمير ، كما أن هناك علاقة جدلية بين الأمير و السنيور ديبوش .

و تظهر شخصيتا ديبوش و الأمير في كل الوقفات تقريبا، كما تظهر علاقات الأمير بأكبر عدد من الشخصيات التي تنطوي عليها الرواية بحيث يمكن اعتبارها مجموعة من الأفعال ضمن علاقات متعددة ، فكل شخصية لها علاقات كثيرة بشخصيات أخرى ، ونريد هنا أن نركز على الشخصيات الرئيسية و كذا بعض الشخصيات التي لا تقل أهمية عنها .

يمكن أن نقسم الشخصيات أولا حول الأمير :

1- الشخصية الرئيسة الأولى .

- الأمير .

2- شخصيات تحتل حيزا كبيرا نسبيا من مساحة الرواية و ذات أدوار مؤثرة أي يتكرر ذكرها عدة مرات .

- الشيخ محي الدين : الأب .

-مصطفى : الأخ .

بن دوران : المفاوض.

-ابن عراش : المفاوض.

البوحميدي :مبعوثه إلى المغرب.

الحلفاء الذين لم يذكر اسمهم.

-ممثلوا القبائل الموالية .

-قدور بن محمد برويلية : الكاتب الخاص

-لالة الزهراء : الأم .

3-شخصيات أخرى تعد ثانوية لكنها مؤثرة في المنحى العام للنص السردي :

-دوميشيل ،أول معاهدة

-تريزل –أول خيانة –

-حاكم الجزائر كلوزل

-شونقارنيه

-بيجو

} الأمير

-الكولونيل يوسف ، الشخصية الحاقدة على الأمير و أهله

- الضباط الذين لم تذكر اسماؤهم

نلاحظ في هذه المجموعة وجود شخصيتين تبادلان الأمير الاحترام ، أما باقي الشخصيات فهي علاقة عداوة ظاهرة من خلال الأحداث التي شاركت فيها .

أما علاقة الأمير بالسنيور ديبوش فأساسها تبادل السجناء و بداية علاقة طويلة كللت بالاحترام و الإعجاب من الطرفين ، فالعلاقة إذا متزنة و يمكن أن تأتي أكلها في كل حين.

-الأمير ⟷ ديبوش

هذا دون أن نسى الشخصية المعنوية لقبيلة "غرابة" صاحبة الولاء اللامشروط و هي علاقة محبة ساهمت في ايجاد التوازن بينهما و بين القبائل المناوئة للأمير ، فبضعف هذه تنهار دولة الأمير ، وتبرز وضعية فقدان التوازن التالية

علاقة عداوة للأمير
- الجيوش الفرنسية .
- سد المعابر و محاصرة الأمير داخليا.
- جيش السلطان مولاي عبد الرحمان.
- محاصرة على المستوى الخارجي.

فإذا انتقلنا إلى المنفي حيث سجن الأمير و أهله وجدنا علاقة جديدة بين الأمير و العالم الخارجي و هي كالتالي :

- الأمير و أهله ← السنيور ديبوش

بحيث تجد دعوة ديبوش ، الأمير إلى التعارف قبولا كبيرا و نكتشف في الأمير شخصية أكثر اتزانا من غيرها ، فتبقى هذه الشخصية متفردة تواجه مستلزمات العلاقة الجديدة مع ديبوش ، حيث يمثل الاحترام المتبادل احتراما قائما بين حضارتين كبيرتين أو هكذا يصوره لنا الكاتب . و لا يمكن أن نشكل نظرة واضحة عن بنية الشخصيات إلا إذا تتبعنا ظهور هذه الشخصيات ابتداءا من المائة صفحة الثانية بحيث يواجه الأمير في كل مرة عائقا يمنعه من بسط سلطته و تحقيق أحلامه في بناء دولة متقدمة .

- دوميشال ← الأمير
تقسم وهرا ن وفق معاهدة. ← بن عراش المفاوض .

ثم إذا تتبعنا الأحداث وجدنا أهمها سقوط مدينة عين ماضي في يد جيش الأمير ،بحيث تشكل الشخصيات التالية الموقف المتأزم قبل وبعد السيطرة على المدينة

.محمد الصغير التيجاني ← الأمير
مقدم الزاوية التيجاني ← ليون روش المفاوض
إخلاء المدينة ← بن التهامي: خلاف الرأي

أما أحداث المائة صفحة الرابعة فقد شهدت سقوط الزمالة على يد الشخصيات التالية

- الدوق دومال
- -لامورسيير
- الكولونيل يوسف

*عداوة متجددة تجاه الأمير محاولة القضاء عليه شخصيا

* نجاة الامير

- أما أهم أحداث المائة صفحة الخامسة فهي استسلام الأمير بعد عبوره للملوية

محاصرة الأمير

-لامورسيير ← الأمير: الاستسلام

كما تظل شخصية لامورسيير حاضرة حتى بعد الاستسلام بحيث يرافق الأمير و حاشيته على متن السفينة التي تقله إلى منفاه .

و هكذا تتشكل حول الأمير أو ضده مجموعات يتعامل معها وفقا لطبيعة الأحداث ، أما وقد انتقل إلى قصر أمبواز فإننا نسجل حضور الشخصيات التالية لمدة خمس سنوات :

- السنيور ديبوش
- بواسوني
- جون موبي

نشوء علاقة إنسانية

الأمير ←

بعد الأحداث التي شهدتها فرنسا من ثور ة على الحكم ، تدخل شخصية الر ئيس لويس بونبارت لكي تنفرج الأوضاع ، ويتحرر الأمير و حاشيته .

-الرئيس لويس بونبارت .
-بواسوني : المترجم.
ديبوش.
جون موبي.

تغير في الرؤية تجاه:

الأمير ←

تسجل الخمسين صفحة الأخيرة الانقلاب الذي حدث في أوضاع الأمير و حاشيته بمناسبة ارتقاء لويس نايلون لسدة الحكم ، كما نسجل حضور شخصية لالة الزهراء الشيء الذي لطف من قساوة المجتمع الذكوري ، كما أنها الشخصية التي تمثلها الذاكرة الجماعية التي لا تزال تحفظ بعنايتها كينونة هذا المجتمع الصغير .

من خلال إحصاء صغير أجريناه حول توزيع أسماء الأمير، و ديبوش على مساحة الرواية وجدنا أن أسم ديبوش قد ذكر في 35 مرة مقابل 36 مرة لاسم الأمير و هذا في المائة صفحة الأولى الشيء الذي أعطى إيحاء قويا لشخصية ديبوش ، وهو إيحاء ستحتفظ به إلى نهاية الرواية، وهو الأمر الذي سيؤثر على عملية القراءة و التلقي ، فلم تعد شخصية الأمير تطغي وحدها على الأحداث ، بل تعددت الشخصيات بتعدد الأحداث التي واجهت الأمير كمال سبق و أن قلنا .

أما في المائة صفحة الثانية فكان توزيع المساحة كالتالي: [1]

الأمير : 47

ديبوش :19

المائة صفحة الثالثة :

الأمير : 93

ديبوش : 30

المائة صفحة الرابعة :

الأمير :114

ديبوش :19

1- النص لا يتحدث كثيرا عن الأمير

المائة صفحة الخامسة :

الأمير : 103

ديبوش : 39

الخمسين صفحة الأخيرة :

الأمير 45

ديبوش : 36

و على هذا الأساس تكون شخصية ديبوش من أكثر الشخصيات الملازمة للأمير و الحاضرة عند ذكر سيرة الأمير أو ما يتعلق به من أحداث .

فهي إذا علاقة خاصة تبدأ بـــ:

- التعرف عليه من خلال أخلاقه أثناء تبادل السجناء.
- التعرف عليه شخصيا أثناء سجنه .
- زيارته في السجن .
- التعرف على حيثيات سجنه .
- إضاءة بعض الجوانب المظلمة في مواقف الأمير .
- مراسلة الملوك و الرؤساء من أجل الوفاء بوعد فرنسا .
- يحضر إلى مرسيليا لتوديعه ...

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

– وهكذا تشكلت بين الرجلين علاقة إعجاب و احترام متبادل رغم نواي ديبوش التنصيرية.[1]

فتكرار ذكر هذه الشخصية يوحي بأن الحرب لم تنته بعد و أنها قائمة على مستوى المفاهيم بحيث ينشأ حوار الحضارات حوار بين غالب و مغلوب ، حوار على الأمير أن يتدبر أساليبه المتعددة .

هذه الطريقة التي سارت بها علاقات الأمير مع غيره و المتمثلة في الأنواع الأربعة : مساعدة /مشاركة /حب / عداء/ يمكن أن تنسحب على بقية علاقات الشخصيات الأخرى .

IV الرؤية و التأويل :

لا يمكن لأي رؤية أو تأويل أن يتشكلا إلا من خلال قراءة متكاملة تبدأ بتلقي النص ثم إعمال النظر في النص السردي ، و نحن نقصد في بحثنا اكتشاف الجوانب التي تتفجر شعرية (على غرار الشخصيات) فلا بد أن تكون لنا مقاربة توضح معنى القراءة و التفسير و التأويل .

أ–شروط القراءة و مستوياتها :

لا يمكن للقارئ أن يلج أعماق النص إلا إذا كان ذا خبرة ترقى إلى مستوى المحاورة "فالقراءة خبرة محددة في إدراك شيء ملموس في العالم الخارجي و محاولة التعرف على مكوناته و فهم هذه المكونات ووظيفتها و معناها"[2].

فتحقق النص مشروط بكفاءة معرفية أو أدبية تبدأ من التعرف الكلي إلى التعرف الجزئي، بمعنى التعرف الكلي على النص في مظاهره إلى الغوص في طبقاته و استنتاج المعنى ، و لا ينبغي على القارىء الاعتماد فقط على معارفه المسبقة للنص " لأنه في هذه الحالة قد يصبح المعنى الناتج شبه معنى أو معنى غير حقيقي ، لأن المعنى الحقيقي لا يتواجد إلا في النص ، و لا يمكنه إلا أن

[1] واسيني الأعرج : كتاب الأمير ، ص 542
[2] سيزا قاسم : القارئ و النص ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ط1 ، 2000 ، ص113

يكون ناتجا عنه لا عن أي تصور مسبق ، و المزاوجة بين الرؤية القبلية و المعاني التي يحتويها النص ، أو التي يستخرجها القارئ منه "[1]

وهي عملية معقدة تستدعي الحذر و التأني . و وفقا لخبرة القارىء و ثقافته و كذا أسلوبه الخاص في التعامل مع النص يتدرج القارئ في عملية القراءة عبر مراحل ومستويات اختلف النقاد في تحديدها ، أمثال ميشال ريفاتير الذي يعتقد " أن عملية فك الشفرة للقصيدة تبدأ في المرحلة الأولى من القراءة ، ثم تستمر إلى نهاية النص باعتباره مخزنا للمعاني ، فتتبدل أفاقه باستمرار و تتغير القراءات "[2].

و حددت سيزا قاسم القراءات في أربعة مستويات ، قصد العثور على المعنى و هي " المستوى الحسي ، مستوى المعرفة ، مستوى الفهم ،ثم مستوى التفسير"[3].في إدراك البنية الخطية ،فمن تتالي الكلمات تتكون لدى القارئ نظرة شمولية عن النص ، ومن خلال الكلمات الفاعلة تأتي مرحلة التعرف على المدلولات و تحدد الاختيارات و الاحتمالات ، و هنا تبدأ قدرة القارئ و كفاءته الأدبية في التأثير و الأخذ و الرد مع أبنية النص ، لتأتي مرحلة أكثر تعددية في الاحتمالات ، مما يوسع حركة القارئ و نشاطه في بناء الدلالة ، و بعد ذلك نصل إلى مرحلة التفسير، فيقوم القارئ بالبحث عن الشفرات الجديدة التي قد تكون غائبة ، و قد يختلقها هو بنفسه انطلاقا من عناصر معينة في النص ، حتى يستطيع بناء معنى تام على مستواه الشخصي . و هكذا لا يتأتى المعنى في عملية القراءة المعاصرة إلا عبر مراحل مختلفة يقوم فيها القارئ بالبناء و الهدم من خلال المزاوجة بين الرؤية القبلية للقارئ و المعاني التي يحتويها النص أو يستمدها القارئ منه .

ب- القراءة و التأويل في ضوء نظرية التلقي :

---

[1] قاسم المقدادي : هندسة المعنى في السرد الأسطوري الملحمي دار السؤال للطباعة و النشر , دمشق ط2,1984 ص6.

[2] ميشال ريفاتير , الأسلوبية التعطفية , ترجمة فضل تامر , مجلة الثقافة الأجنبية, عدد 1, 1992 ص6

[3] ميزا قاسم القارئ و النص ص 193

تتميز نظرية التلقي أو الاستقبال عن غيرها في أن مفهومها السياسي الذي صاحبها منذ نشأتها ارتبط بالصراع الذي واجهته ألمانيا الغربية و النظام الماركسي في ألمانيا الشرقية ، و لهذا كانت المعسكرات الماركسية من أشد المعارضين لهذه النظرية .

يلقي رواد نظرية الاستقبال على الماركسية تبعية الأزمة التي حدثت في الأدب عامة و في انحراف القارئ فكريا في تعامله مع النص بصفة خاصة ، و في المقابل يصف نقاد ألمانيا الشرقية نظرية الاستقبال بأنها محاولة برجوازية تدل على إفلاس روادها في إيجاد البدائل للمعالجة الماركسية .

فالنظرية تمثل صراعا بين نظام ديموقراطي يتمتع بحرية النشاط الفردي ، بحرية مصوغة من جبرية الطبقة ، ونظام شيوعي،يتحدد فيه نشاط الفرد طبقا لجبروت الطبقة أو سياسة الحزب، فهي – النظرية – حرب مناوئة لهذا النظام الذي أحكم قبضته على القارئ و جعله موجها لهذه الجبرية فترة طويلة من الزمن .

ودعت هذه المدرسة إلى أن يكون القارئ حرا في استقبال النص ، ذلك أن كل قراءة لا يترفع فيها صاحبها عن الالتزام الأيدلوجي تعد قراءة خاطئة . فالإدراك و ليس الخلق ، الاستقبال و ليس النتاج هو العنصر المنشئ للفن ، و هذا يتم بواسطة تفاعل القارئ مع النص ، ولكي يتحقق التفاعل يجب التركيز على أهمية الدور الواسع الذي ينهض به القارئ عبر مجموعة من الإجراءات المنظمة في عملية القراءة .[1]

حاول ياوس أن يخلص الأدب الألماني من الثنائية المفروضة عليه بتأثير المذهب الماركسي في النقد ، و مذهب الشكلية الروسية ، للتاريخ ، ويعزل الجانب الجمالي ، بينما يستقبل القارئ الشكلاني النص معزولا عن مواقفه التاريخية ، وغاية همه أن يقف عن البناء الشكلي و ينتهي ياوس و حديثه عن جماليات التلقي إلى العلاقة بين الأدب و التاريخ،و دعا إلى ضرورة التوحيد بين تاريخ النص و جمالياته، بينما أهتم الآخرون بالفلسفة و علم النفس و الاجتماع في مفهوم الاستقبال ، و معنى هذا أن التعامل مع النص – عند ياوس – يتم بمعيارين لا غنى لأحدهما عن

[1] روبرت هولب ، نظرية التلقي ، ترجمة عز الدين إسماعيل ، النادي الثقافي الأدبي ، جدة ، ط1 1994 ص 74

الآخر : معيار الإدراك الجمالي لدى المتلقي و معيار الخبرات الماضية التي يتم استدعاؤها في لحظات التلقي (كيف تعامل القراء مع النص التاريخي) ، و يقرر أن الفن الماضي قادر على تقديم إجابات لنا مرة أخرى .

فالنص الذي نقرأه لا يمكن فصله عن تاريخ استقباله ، و إن الأفق الذي يبدو فيه أولا ربما يكون مختلفا عن أفقنا أو جزء منه ، فالنص وسيط بين الآفاق ، و بما أن أفقنا الحاضر يتغير، فإن طبيعة اندماج الآفاق تتعدل , كذلك فالنصوص تتنفس بشكل مختلف في كل عصر[1].

وهكذا , ينظر ياوس إلى عملية القراءة من خلال نظرة استقطاب تاريخي , و النص عملية حوار دائمة بين الماضي و الحاضر , و تفاعل الأفاق معها في النصوص لا يمكن فصله عن تاريخ استقبالها .

فالتعامل مع النص يتم بمعيارين لا غنى عنهما سبق و أن ذكرناهما:

- معيار الإدراك الجمالي لدى المتلقي .
- -معيار الخبرات الماضية التي يتم استدعاؤها...

و يقر ياوس أن الفن الماضي قادر على تقديم إجابات لنا مرة أخرى .

هنا مهمتين للقارئ :

1- مهمة الإدراك المباشر .

2- مهمة الإستذهان .

أما مهمة الإدراك المباشر , فتمثل المستوى الأول في التعامل مع النص , يبدأ القارئ في تفهم الهيكل الخارجي للنص ممثلا في معطياته اللغوية و الأسلوبية , و هذه المرحلة ليست عملا فنيا عند أنصار جماليات التلقي,لأن العلاقة بين القارئ و النص مازالت مفصولة أو معزولة بهذا البناء اللغوي، و هو واقع تحت سيطرة الإشارات،الرموز، و المفاتيح النصية ، و هم يعولون كثيرا على التأويل بوصفه مرحلة تعين القارئ على التفاعل مع النص ، و هي المرحلة التي يصبح فيها القارئ مشاركا في صنع المعنى ،و تسمى هذه المرحلة عندهم مرحلة الإستذهان ، أي عمل الذهن و الخيال ، و هي المهمة التي تتشكل فيها ذاتية القارئ ،

[1] روبرت هولب ،نظرية التلقي ... ص ٢٠

و يكشف عالما داخليا لم يتفطن إليه في المرحلة الأولى، فالإستذهان جزء أساسي في الخيال الخلاق الذي ينتج و بشكل غير نهائي مواضيع جمالية .و قد تأثر أصحاب نظرية القراءة و جماليات التلقي بمختلف الاتجاهات الفلسفية المعاصرة في بناء تصورهم خصوصا الفلسفة التأويلية و الفلسفة الظاهرتية.

جـ-تأويلية التلقـــــي :

تعتبر التأويلية من أهم الفلسفات التي اهتمت بالعلاقة بين النص و القارئ ، حيث تناولت مسألة تغيير النصوص الأدبية التاريخية و الدينية _كما هو الحال بالنسبة لرواية "كتاب الأمير " و قد استغل النقاد التأويل لإعادة النظر في النصوص الأدبية بغرض الوقوف عند بعض الإشكاليات،خاصة تلك التي تتعلق بالفهم و النص من حيث طبيعته و علاقته بمؤلفه و قارئه .

و عرفت التأويلية اتجاهات عدة نعرف بأهمها بإيجاز شديد ، و لعل من أهم الاتجاهات تأويلية برماخر الكلاسيكية ، إذ يعود إليه الفضل في نقل المصطلح من دائرة الاستعمال الديني إلى الاستعمال العام ، و أصبحت التأويلية "ذلك الفن الذي بواسطته يمكن للمرء أن يفهم و يحكم بشكل صحيح على كتابات الآخرين "[1] .

و عرف شلابر ماخر بالدائرة " الهرمينو طقية " التي تشرح عملية الفهم و تفسر النصوص و تلقيها ، و بالتالي عملية التواصل بين المؤلف و القارئ ، إذ النص عبارة عن وسيط لغوي ينقل فكر المؤلف إلى القارئ ، ومن هنا ارتبط النص عند شلابر ماخر باللغة و الفكر الذاتي للمبدع و العلاقة الجدلية بينهما ، أي بين الجزء و الكل .

و يؤكد شلابر ماخر على وجود المطابقة بين الذات القارئة و الذات المبدعة ، ومن هنا يرى أن التأويلية " هي فهم لمؤلف أكثر مما يفهم نفسه "[2] و ذلك من خلال حلول (أنا) القارئ في وعي المؤلف.

---

[1] سعيد توفيق الخبرة الجمالية ، دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية دار الثقافة للنشر و التوزيع ، القاهرة 2001، ص120.

[2] سامي اسماعيل محمد نحو النقد الثقافي دراسة في نظرية التلقي عند هانس روبرت ياوس و ولفغانغ ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ط1 ، 2002 ،ص76

و يمكن تلخيص فكرة شلابر ماخر في أن التأويلية منهج تفسيري يترجم علاقة أطراف ثلاثة : المفسر و النص و المبدع ، و هي الأطراف التي تمثل العملية الإبداعية، إلا أن التأويلية كإبداع هي خبرة استقبال لا خبرة إنتاج و هنا يكمن ارتباطها بالتلقي الأدبي .

جـ1- التأويلية و الفهم النفسي :

عمل المفكر الألماني "ديلتي " على إرجاع التأويلية بصور كلية إلى الفلسفة ، واعتبر الفهم أساس العلوم الإنسانية ، وتتلخص تأويلية "ديلتي " في البحث عن تطابق القارئ مع المبدع ، من خلال العمل للوصول إلى الفهم الصحيح ، وهذا التواصل يكون من خلال وسيط مشترك هو اللغة ، و يربط " ديلتي " بين الفهم و التأويلية إذ أننا نتوصل إلى فهم النص الأدبي من خلال تأويل تعبيرات و كتابات المؤلف .

جـ2 التأويلية و الفهم التاريخي : (جادامر – ياوس)

ركز جادامر بشكل أساسي على حقيقة الفهم كمعضلة وجودية مفرقا بين المنهج و الحقيقة ، فلا نريد أن يعالج (ماذا يجب علينا أن نفهم) بل ماذا يحدث في عملية الفهم في حد ذاتها دون النظر ماذا تنوي أو تقصد .

يقوم القارئ بعملية التفسير باحثا عن الألفة مع النص أو الموضوع ، فيتجاوز حالة الاغتراب التي يعيشها في أول لقاء مع الموضوع ، ويتم ذلك من خلال غوص " الأنا " القارئة في " أنا " الموضوع و من خلال عملية التفاعل ثم التواصل تتم عملية الفهم الحقيقية و ركز جادامر على الاتفاق بين القارئ و النص دون أن يأبه بالمؤلف و لا بقصده [1]

يبدوا أن فهمنا سيكون ناقصا مهما حاولنا الاقتراب من الحقيقة الزمكانية للعمل ، إلا أننا نتبين أن الهدف من الفهم التاريخي " ليس تبيان دلالة عمل فني ما لدى جمهوره الأصلي أو لدى مؤلفه ، و إنما ما يمكن أن يعنيه بالنسبة لنا في الحاضر "[2].

ومن خلال هذا الجديد لما يرجوه القارئ من الممارسة القرائية قدم جادامر خدمة كبيرة للتفاعل الأدبي فيما بعد عند " ياوس "و " أيزر " حيث استبعدا المؤلف نهائيا و تجاوزا تأثيره في إنتاج معنى النص . كما يبدوا أن فهم النصوص يقوم على اعتبار " الرأي المسبق " و غوص

---

[1] سامي اسماعيل : جماليات التلقي

[2] المرجع نفسه ص : 8

المتلقي المحاصر في الوعي التاريخي للماضي ، و لا يهم إن كان هناك اغتراب أو ألفة بين هذا الماضي و المتلقي ، بل كل ما يهم أن يصل القارئ بوعي و بإدراك إلى التاريخ التأويلي للنص و تاريخ عمليات التلقي للنص ، مما يثير أمامه غموضا كبيرا يتخطاه من خلال الانتقال من أفق إلى آخر ، و تصحيح المفاهيم بالبناء و الإسقاط ، مقلصا بذلك المسافة بينه و بين النص ، وهذا ما يصطلح عليه جدامر بانصهار الآفاق fusion of horizon[1] و أخذه عنه ياوس فيما بعد و سماه اندماج الآفاق .

إذ لا يمكن حدوث عملية الفهم إلا بالوقوف على الآفاق التي تبثها هذه النصوص في فتراتها التاريخية التي مرت ، كون النص يعيش في استمرارية تأويلية ، وليس له معنى ثابت ، إذ أن هناك تاريخا من المعاني للنصوص، هو تاريخ عمليات تلقيها و هذا ما أكد عليه ياوس ، إذ هو الجانب الذي لا بد أن نركز عليه في قراءاتنا، فمن خلال التأويل يستطيع النص عبور المسافة التي تفصلنا عنه ، بمعنى أن الفهم هو وعي تاريخي ، أي أن التأويلية كانت مرجعا فلسفيا للقراءة التاريخية عند ياوس .

جـ-3 القراءة والتأويل عند ياوس :

إذا كان النص بنية تقديرية – كما يقول ياوس – فإنه يحتاج إلى دينامية لاحقة تنقله من حالة الإمكان إلى حالة الإنجاز ، ومن حالة الكمون إلى حالة التحقق ، بمعنى أنه لا يجوز القول بوجود المعنى الجاهز أو النهائي في النص ، و إنما معناه المترقب ناتنج من المعنى الجاهز أو النهائي في النص ، و إنما معناه المترقب ناتج من قبل القراءة و فعاليتها التي هي عبارة عما سيتولد بين النص و قارئه ، و بين البنية الأصلية و بين خبرات القارئ أو أفق انتظاره ،

و بذلك يكون ياوس قد عمل على نقل الاهتمام من ثنائية ، الكاتب / النص إلى جدلية النص / القارئ [2]

و يراهن ياوس كثيرا على القارئ الخبير بالدرجة الأولى ، فيسند له دورا هاما قد ينوء بثقله ، و التأويل هو الطريق إلى معنى كلمة أو ملفوظ أو نص أو تفسير ظاهرة معينة ، يقوم أولا على التمكن من تفكيك عناصره انطلاقا من دلالة العلاقات اللسانية و النسقية للوصول إلى

---

[1] المرجع نفسه ، ص84

[2] محمد خرماش ، قطبا القراءة و التأويل ، مجلة علامات ، عدد10، ص56، 1997

اكتشاف دلالاتها داخل النص ، ثم الانتقال من البنيات اللسانية المغلقة إلى بنيات التجربة التي تبقى مفتوحة أبدا [1].

و معنى هذا أن بنية النص –حسب ياوس – يجب أن تتحقق بواسطة المتلقين لكي يصل إلى مرتبة العمل الفني ، ويعني ياوس بالتحقق المعنى الجديد الذي تأخذه في كل مرة بنية الإنتاج الأدبي باعتباره موضوعا جماليا ، وذلك تبعا لتغير الشروط التاريخية و الاجتماعية .

إن التحقق بمفهوم ياوس مرتبط بزمان المتلقي و مكانه ، و عندما يتعلق الأمر بعمل فني ، فإن هذا التحقق لا يمكن أن يكون نهائيا ، ذلك أن هذا العمل الذي لا يمكن فصله ، عن المتلقي هو عبارة عن ضرورة تاريخية ، و تبقى إمكانية تدني مستواه مسألة واردة ، وبالتالي لا يجب تصور الإنتاج الأدبي شيئا ثابتا ، ذلك أن معنى هذا الإنتاج ليس أبديا بل هو قابل للتطور ، أي خاضع لحكم التاريخ .

و يمكن تفسير تاريخية تحققات (تأويلات) الأعمال الفنية من منظور تاريخ المجتمع أو من منظور نقد الإيديولوجيات ، و ذلك بالرجوع إلى وضع القراء و مصالحهم : مختلف الطبقات الاجتماعية و الثقافية[2] .

و هكذا ،نرى أن جماليات التلقي حددت تاريخ الأدب وأغنته ،و ذلك بنقل مركز الاهتمام إلى المتلقي و إعطائه المشروعية باعتباره طرفا ذا عضوية كاملة في إعادة صياغة النظرية الأدبية على أسس متكافئة ، أي في علاقته التفاعلية مع النص و مع المؤلف .

و يكون النص الأدبي متضمنا ليس فقط أفق انتظار أدبي مرتبطا بالأثر الذي يحدثه في القارئ ، ولكن متضمنا أيضا أفق انتظار ثانوية مرتبطة بالبنى الجمالية للمتلقي ، لأن هذا الأخير حتى و إن بدأ في فهم النص انطلاقا من الأفق الأول ، فإنه لا يتأخر في إدخال فهمه الخاص للعالم ضمن كلياته، و فهم القارئ للعالم يحدده بدوره المجتمع و الطبقة الاجتماعية و نمط العيش و غيرها ، بدرجة يمكن الحديث عن انصهار الآفاق.

إن القارئ غالبا ما يبحث في الأعمال الأدبية التي يقرؤها – القديمة و المعاصرة – عن أجوبة لأسئلة معينة ، و هو لا يعني بالضرورة أن تلك الأعمال الفنية تحتوي على الأجوبة المرغوب

---

1 محمد انقي : بين سوسيولوجيا و سيميولوجيا النص الأدبي ، مجلة علامات ، عدد 13،200 ص 108
2 المرجع السابق ص104

فيها ، و أن الكاتب عمل على أن يتضمنها مؤلفه صراحة ، و أن الأجوبة المحصل عليها في هذه الحالة لا تلزم سوى القارئ الذي يقول النص / الكاتب ما يريده هو ، أي ما ينسجم مع ظروفه .

V – تأويل التاريخ في رواية "كتاب الأمير ":

في ضوء ما قدمناه سابقا يمكننا أن نلج عالم القراءة و بالضبط رواية " كتاب الأمير " التي تفاجئ قارئها بحجم المعلومات التي توفرها و من ثم وقوفها عند عدد من التفاصيل التي لا حدود لها . فهي أولا رواية تاريخية ضخمة ، تتألف من 533 صفحة ، أي حجم من المعلومات يجعل معرفتنا بتاريخ الأمير سابقا معرفة هزيلة ، فهي لا تعرف بالأمير و لكنها تتعرض لحيثيات كل حادثة مهما كانت أهميتها .و تتعرف على الشخصيات من قرب مهما كان الدور الذي تلعبه بسيطا . ففي رواية "كتاب الأمير " لا توجد شخصيات ثنائية و أخرى رئيسية ، وذلك من محفزات القراءة التي تتمتع بها هذه الرواية ، يكتشف القارئ جهله بأحداث التاريخ و بالشخصيات التي صنعته ، كما يكتشف أحداثا لم يكن يعلمها بباسطة .

هذا على مستوى المكاشفة الأولى –أي القراءة الأولى – فإذا أمعن القارئ التفكير في هذه الظاهرة المعلوماتية تعين عليه إعادة تشكيل وعيه بالتاريخ إجمالا و بتفاصيله خصوصا .

و على هذا ستهتم مقاربتنا هنا بدراسة العمل الأدبي دراسة تكشف عن الدرجة التي يجسد بها هذا العمل بنية الفكر عند طبقة أو مجموعة اجتماعية ينتمي إليها المبدع ،و تحاول الدراسة كما هو معلوم من منطلق تأويل التاريخ ، التركيز على بنية فكرية تتمثل في رؤية العالم ، تتوسط مابين الأساس الاجتماعي الطبقي الذي تصدر عنه ، وبين الأنساق الأدبية و الفنية و الفكرية التي تحكمها هذه الرؤية .

و أول ما نسجله في رواية "كتاب الأمير " أنها رواية تتجاوز الإيديولوجية ،فالعلاقة بين المبدع (الإبداع الأدبي)و العلاقات الاجتماعية ليست بسيطة مباشرة و لكنها تمر عبر البنى الذهنية ، وبهذا فإن الكاتب يتجاوز نظرية الانعكاس و يؤكد من خلال عمله أن الرواية تصوغ رؤية للعالم في شكل فني ، وعلى هذا الأساس فإن الكاتب الكبير أو المتميز هو الذي

ينجح في أن يخلق في مجاله عالما جماليا متلاحما .بحيث تتلاحم و تتجاوب بنيته مع كل ما تتجه إليه كل المجموعة الاجتماعية .

في رواية" كتاب الأمير" ليست شخصية الآخر عديمة المبادئ و الأخلاق بالضرورة لأنها تمثل العدو ، لذلك يبادر الكاتب بإدراج الفضاء اليومي لهذه الشخصية (شخصية ديبوش) رأسا في بداية الرواية و يخلد ذكرها و هو العمل الذي لم يقم به حتى الأدباء الفرنسيون أنفسهم !

و نحن نتساءل أمام هذه الظاهرة الجديدة في الكتابة الروائية الجزائرية ، التي لا تكتفي بإنصاف شخصية الأمير البطلة و لكنها مستعدة أن تنصف شخصية ديبوش و غيره ، و هي نظرة جديدة للتاريخ من حيث الفهم ومن حيث الشجاعة الأدبية .

فنحن أمام شخصية لا تقدم رؤية الإنسان الجزائري الذي تربى و نشأ تحت ظل منظومة الحزب الواحد و العقيدة الاشتراكية التي طالما رفضت أن تقلب صفحة الماضي (أي التاريخ) و رفضت إعادة قراءة الأحداث التي أدت إلى ولادة الحس الوطني عند الإنسان الجزائري ، و هي بالضرورة نتاج احتكاك مباشر أو غير مباشر مع الآخر الذي طالما مثل بالنسبة للإنسان الجزائري القيمة الضد .

في " كتاب الأمير" تصدر الأحكام و المواقف واضحة خالية من كل لبس ، فالمجتمع قبلي يقف مع الأقوى ...

و الزمن يتغير كما يشهد بذلك الأمير نفسه ،و من ثم محاولته إنشاء الدولة الجزائرية الحديثة ، وكم بدت هذه الفكرة لا معقولة في ظل المعطيات الاجتماعية الموجودة و كذا المعطيات النفسية!

فهي إذا نظرة للتاريخ تكشف من خلال التفاصيل اليومية لحياة الأمير و أنصاره كم هو كبير اعتمادهم على أنفسهم و كم هي غائبة الأشياء في حياتهم ، فموازين القوى ليست في صالحهم ، فالذي يربح الحرب (الفرنسيون) ليس كمن ينتصر في معركة ثم ينسحب من المدينة تاركا إياها للخراب و الدمار .(الأمير) .

إنها نظرة للتاريخ تكشف عدم الاستماتة في الدفاع عن المكان فهو دائما من نصيب الآخر، هذا الآخر الذي لا يعرف اليأس، رغم أنه موسوم بالكفر! .

إنه تاريخ المفارقات الذي لا تنفع معه المعتقدات بقدر ما تقف فيه الأقدار إلى جانب الإنسان المتعلم الذي يقدم تقريرا كتابيا عن كل صغيرة و كبيرة ، في المقابل يشاور الأمير خلفاءه بعد كل هزيمة !

إنه تاريخ في طور الحراك و التغيير كما توضحه المفاهيم التي جاء بها لسيان غولدمان حيث أسس نظريته على المتغيرات:

1- مفهوم رؤية العالم la vision du monde

2- مفهوم الفهم la comprehension

3- مفهوم التفسير l' explication

4- الوعي الفعلي (القائم) la conscience reélle

5- الوعي الممكن la conscience possible

6- البنية الدالة la structure signifiante

1- رؤية العالم :

ويؤكد جابر عصفور على الطابع التاريخي "لرؤية العالم " يقول " إن رؤية العالم تتميز بأنها مفهوم تاريخي ، بصفته الاتجاه الذي تتجهه الطبقة أو المجموعة الاجتماعية ، في فهم واقعها الاجتماعي ككل ، بحيث يصل هذا المفهوم مابين قيم هذه الطبقة – أو المجموعة الاجتماعية- و أفعالها ، في وحدة تصورية من ناحية ، ويميز ما بينها و بين غيرها من ناحية أخرى "[1].

و يوضح غولدمان العلاقة بين الحياة الاجتماعية و الإبداعية قائلا "العلاقة الجوهرية بين الحياة الاجتماعية و الإبداع الأدبي ، لا تهم مضمون هذين القطاعين من الواقع البشري ، و لكنها تهم فقط البنى الذهنية ، وهي ما يمكن تسميته بالمعقولات التي تنظم في وقت واحد الوعي التجريبي لفئة اجتماعية معينة ، والكون التخيلي الذي يبدعه الكاتب "[2] .

وعلى هذا الأساس يحدد غولدمان الأعمال الأدبية و الفلسفية بقدراتها على عكس الرؤية للعالم (في رواية "كتاب الأمير نلاحظ تغير الرؤية للعالم) و قد حاول إخضاع الرؤية للعالم من خلال أعمال " راسين " Racine " و " باسكال "Pascal" في كتابه الشهير "الإله الخفي" .

---

[1] جابر عصفور عن البيو ... ، القاهرة ،يناير 1981 ص85

[2] Lucien Goldman ,marxisme et science Humaines gallimard ,paris 1970,p 57

إن الرؤية للعالم أشد حضورا في الأعمال الأدبية و الفلسفية العظيمة أي تلك التي تتميز بقيمة جمالية أو فكرية أو بهما معا .

يمثل" كتاب الأمير" وعيا جديدا بالأحداث التاريخية و من ثم فهما آخر لها سواء على مستوى الكاتب أو القارئ المتلقي ، و ليس المهم هنا نوايا المؤلف ،بل الدلالة الموضوعية التي يكتسبها النتاج ، بعيدا عن مبدعه و أحيانا ضد رغبته ، يقول غولدمان :" أن هذه الرؤية ليست واقعة فردية ، بل واقعة اجتماعية تنتمي إلى مجموعة ، و تبعا لبرهنته ، فإن رؤية العالم هي وجهة نظر متنافسة ووحدوية حول مجموع واقع و فكر الأفراد ، الذي يندر أن يكون متناسقا و وحداويا باستثناء في بعض الحالات، و لا يتعلق الأمر هنا بوحدة ميتافيزيقية و مجردة بدون جسم ولا شكل بل يتعلق الأمر بنسق فكري يفرض هنا نفسه في بعض الشروط على مجموعة من الناس توجد في شروط مشابهة على بعض الطبقات الاجتماعية" [1] .

فإلى أي مدى تعي الطبقة المثقفة و غيرها هذا النسق الفكري الذي يغيب الله ، يقول غولدمان "قلة من الأشخاص الذين يعون كلية هذا النسق الفكري،إلا أن كل واحد يعيه بطريقة أو أخرى،ذلك في حدود كامنة،لتكوين رابطة من المشاعر والأفكار والأفعال،تقرب هؤلاء الناس بعضهم إلى بعض،والفيلسوف و الكاتب يستوعبان أو يحسان بهذه الرؤية في مجموعة أجزائها وعواقبها،ويعبران عنها من خلال اللغة،على الصعيد المفهومي أو الإحساسي،ولكي يتم ذلك لابد من أن توجد تلك الرؤية أو أن تكون على الأقل سبيلها إلى الوجود.

غير أن المحيط الاجتماعي الذي تنمو فيه تلك الرؤية والطبقة الاجتماعية التي تعبر عنها ليسا بالضرورة هما المجال الذي قضى فيه الكاتب والفيلسوف شبابها أو قسطا هاما من حياتهما"[2] .

في"كتاب الأمير" تعي الطبقة المتعلمة ظروف المواجهة التي وجدت فيها الجزائر نفسها تجاه الآخر،في"كتاب الأمير"ينفصل القارئ عن هذا التاريخ ليستطيع الحكم علية بموضوعية،وعلى هذا الأساس فإن مفهوم الانتماء يخلخل بشدة،قبل أن نحكم على هذه الفترة بالتخلف،وبمعنى آخر فإن القارئ الذي يشكل وعيا جديدا لا يرحم في حكمه،فهو التاريخ ذاته الذي يتعالى

---

[1] لوسيان غولدمان ، البنيوية التكوينية و النقد الأدبي ، ترجمة محمد سهيلة ص 48

[2] لوسيان غولدمان ، البنيوية التكوينية و النقد الأدبي ،ترجمة محمد سبيلا،ص19

عن الوعي الزائف،وهناك عوامل كثيرة لها دور كبير في أن يتأثر الكاتب بالمحيط،وقد يكون هذا التأثير متعدد الوجوه،فيأخذ شكل تكيف،ولكنه يأخذ أيضا شكل ردة فعل عنيفة، تمرد،فيصبح تركيبا للأفكار التي صادفها في هذا المحيط.

ونحن نقف أمام سؤال خرج إلى حد كبير،كيف نعرف أن هذا العمل قيم من الناحية الموضوعية وليس من الناحية الحسية فقط،يقول غولدمان:"إن الأعمال القيمة هي التي تحقق التناسق وتعبر عن رؤية العالم..."[1]،وهي ميزة نجدها في "كتاب الأمير" حيث تتصارع عدة رؤى للعالم،ويمثل فيها الأمير الرؤية الصوفية،وديبوش النسخة المسيحية لها،كما يمثل باقي العناصر رؤية براڤماتية للعالم،حيث تحمل هذه الرؤية قوانين السببية!.

وباختصار فإن الرؤية للعالم هي بالتحديد هذه المجموعة من التطلعات والمشاعر والآراء التي تضم أفراد مجموعة اجتماعية وتجعلهم في تعارض مع المجتمعات الأخرى،فيولد تيار حقيقي لدى مجموعة،بحيث يحققون جميعا هذا الوعي بطريقة واعية ومنسجمة إلى حد ما،"فكتاب الأمير"يعرض لوعي مجتمعين،المجتمع القبلي في الجزائر والمجتمع الفرنسي،وكل له تطلعاته (التي تبرز من خلال الدراسة النفسية التي يجريها الكاتب على الشخصيات) فهي ملحمة تتصارع فيها مختلف الآراء قبل أن تستقر عجلة التاريخ في اتجاه معلوم لدى الكاتب والقارئ على حد سواء.

2- الفهم والتفسير:

لا بد في دراسة العمل الأدبي التميز بين جانبين من هذه العملية: Compréhension et explication يعرف غولدمان الفهم"بأنه قضية تتعلق بالانسجام الداخلي للنص، يفترض أن نتعامل حرفيا مع النص،كل النص ولا شيء غير النص ،نبحث داخل النص عن البنية الدلالية الشاملة"[2].

---

[1] Lucien Goldman, Le dieu caché,Gallimard,Paris,1979.
[2] Lucien Goldman. Marxisme et sciences humannes.P62.

يعرف التفسير "أنه فحص النص في مقطع ودلي أو اجتماعي (نفسي، أو حتى الإثر الثقافي،وللأسباب التي أشرنا إليها أعلاه:الأمر يتعلق بذات جماعية)التي تملك البنية الذهنية المتواجدة في النتاج الأدبي،بموصفات وظيفية،لأجل هذا السبب إكتسبت دلالة"[1].

الفهم إذا هو الكيفية التي يفهم بها الدارس العناصر المكونة للعمل الأدبي،أي الكيفية التي يكتسب بها البنية،أي بنية العمل الأدبي،أما التفسير فهو النظر إلى هذه البنية نفسها باعتبارها وظيفة لبنية اجتماعية أوسع منها.

وحتى تتضح الصورة أكثر،بعقد مقارنة بين مفهوم"باختين"للبنية الأدبية،أي عند وجود بنيته الداخلية،وعلى الناقد أن يحللها حتى يتسنى لنا تحديد البنية الدالة، التي تعد بمثابة عمق النص،وبعد اكتشاف البنية الدالة ينتقل غولدمان إلى مجال المقارنة،بحيث يربط بين البنية السطحية(بنية النص)،وبين بنية أخرى أوسع وأشمل تصوغها ثقافة أو إيديولوجية مجتمع ما،وهنا نجد الفرق بين"غولدمان"و"باختين"،فالأول-غولدمان- يفصل بين البنية الأدبية الداخلية وبين الثقافة والأيديولوجية لطبقة ما،بينما لا يفصل"باختين"بين البنيتين،أي أنه لا يفصل بين الأدب والحقل الثقافي والإيديولوجي،إذ يعتبر أن الاجتماعي كامن في الأدب وملتحم في الإبداع ذاته،بالمظهر اللساني منه،ولذلك ليس هناك ضرورة إلى عقد مقارنة بين البنيتين:الأدبية والثقافية،يقول باختين:"فالكلمة محملة دائما بمضمون أو بمعنى إيديولوجي أو واقعي،على هذه الشاكلة نفهمها ولا نستجيب إلاّ للكلمات التي توقظ منا أصداء إيديولوجيا أو لها علاقة بالحياة".[2]

نستخلص أن طبيعة البنية الأدبية عند باختين طبيعة اجتماعية،باعتبار أن المظهر اللساني للأدب هو في الوقت نفسه مظهر اجتماعي،ولذلك لسنا في حاجة إلى عقد تناظر بين عالم الرواية والواقع،ولكن ورغم ذلك نجد الكاتب يوظف العامية التي تشكل إيحاء خاصا يضع المجتمع القبلي في مستوى ثقافي وتعليمي معين.[3]

---

[1] Ibid.p63.

[2] ميخائيل باختين: الماركسية وفلسفة اللغة،ترجمة محمد البكري ويمين العيد،توبقال 1993،ص93.

[3] ينظر واسيني الأعرج:كتاب الأمير.

أما بالنسبة لغولدمان،فإن الحركة ما بين النص والبنية التاريخية حركة جدلية،من حيث أنها تقوم على منهج جدلي،يتحرك دوما بين العمل الأدبي ورؤية العالم والتاريخ،هذه الرؤية التي تتشكل من خلال الحوارات اللامتناهية بين الأمير وديبوش وبين الأمير وقادته وأقاربه.

وهذا يعني أن الحركة بين الفهم والتفسير ليست حركة متعاقبة تسير في إتجاه أفقي لا يتكرر،وإنما هي حركة متماسكة،أي أن رواية"كتاب الأمير"تقدم مجتمعين متضادين المجتمع القبلي الجزائري والمجتمع الفرنسي المكتمل البنى،أي الذي يشكل الدولة الحديثة النمطية،فكل الفهم تتطلبه وضعية المجتمع القبلي،وتفسير الهزيمة يحدث التفكير في وجهة المجتمع الذي يعي ويفهم أنه متخلف لأول مرة بفضل شخصية معناوية معادية له!.

يقول جابر عصفور:"إننا ننطلق من التفسير إلى الشرح،ثم نعدل التفسير في ضوء الشرح،وهكذا دوليك...حتى نصل إلى أدق إدراك لبنية العمل الأدبي".[1]

وعلى هذا الأساس يبدأ وعي الأمير بضرورة المقاومة ثم ينتقل إلى فهم الحقيقة التاريخية المرة وهي على حد قوله:أن الزمن تغير،إلى أن يصل إلى القناعة بأن هذا الأمر أي حلم الدولة،ليس هذا أوانه،فيزيل بذلك عن نفسه حمل تأنيب الضمير الذي ضل يثقل كاهله حتى تحرره من السجن.

أما جميل شهير فيعرف الفهم"بكونه عملية فكرية تتمثل في الوصف الدقيق للبناء الدلالي الصادر عن العمل الأدبي/الإبداع يتكون من العناصر والعلاقات التي تمكنه من إعطاء صورة إجمالية لكل نص بشرط أن يؤخذ النص وحده كاملا دون إضافة خارجية بواسطة خطوات هامة هي:

- إيجاد مجموعة من الأشكال الدالة للنص تسمح بإعطاء صورة إجمالية له،ثم وضع علاقة شاملة لكل نص .
- تجنب حذف بعض العناصر وإضافة أخرى.
- ويتمثل المستوى الثاني في التفسير،وهو عملية إدراج العمل المدروس كعنصر مكون وظيفي في إطار بناء شامل.

---

[1] جابر عصفور: عن البنيوية التكوينية ،دار بن رشد،الدار البيضاء،ط1 ،1982ص89.

*وإن التفسير يمكن من وضع علاقة وظيفية لشكل التموذجي المكون للعمل الأدبي مع ما أكثر شمولية،فإذا كان الفهم عمل يحايث النص،فإن عملية التفسير هي وضع هذا الأخير-النص-في علاقة مع واقع خارج عنه" [1].

ويشير غولدمان إلى"أن الفهم والتفسير ليسا طريقتين للبحث منفصلتين،إن الفهم يعرض نفسه كمنهج فكري خالص مبني على وصف دقيق قدر المستطاع للبنية الهامة،أما التفسير فهو مجرد تكامل وحدة تلك البنية كعنصر تكويني وظيفي في بنية تضمنه مباشرة"[2].

وعلى هذا الأساس يقسم صاحب"كتاب الأمير"عمله إلى أثنى عشر وقفة وصفية وحوارية تتكفل بدراسة ووصف جانب من أحوال الأشخاص المشكلة للرواية،حيث الشخصيات لصيقة بالأحداث وكذا الآراء التي تحملها ومن ثم فإن الكاتب يعتبر كل وقفة بؤرة توتر بإمكانها الاستغناء عن باقي الوقفات،وبمعنى آخر فإن هذه الوقفات لا يشوش بعضها على بعض على مستوى الفهم،فكل منها يشكل مدخلا إلى معرفة جانب غامض من الشخصية أو الأفكار التي تحملها.[3]

نستخلص مما سبق وجود سلم هرمي للأدبية،وأن الفهم والتفسير متكاملان ومترابطان، فالفهم أضيق من التفسير،لذا نجد واسيني الأعرج يغرق في الوصف وإقامة الحوارات حتى يتجاوز مستوى الفهم السطحي ويضع بين يدي القارئ المادة اللازمة للإنتقال من مرحلة الفهم إلى مرحلة التفسير.

وعلى هذا الأساس يشكل الأمير نمطا من التفكير يتصل بكل أقواله وأعماله،وكذا الحالة بالنسبة لديبوش،فهما تياران يسيران بالتوازي مع عادات وتقاليد كل واحد منهما،ولا تتهدم هذه البنى إلاّ أثناء المنفى والسجن حيث يفاجئنا الكاتب بتجاوز كل من الأمير وديبوش للواقع الذي فرضته الأحداث إلى مستوى التخيل أو ممكن الوجود،فالشخصيتان تنتقلان إلى مستوى أرقى من التفكير.

---

[1] جابر عصفور: عن البنيوية التكوينية، ص77.

[2] Lucien Goldman, Marxisme et sciences humaines,Paris,p65, 66.

[3] أنظر عدد الوقفات،"كتاب الأمير"واسيني الأعرج.

ومعنى هذا أن الكاتب لا يستند على بنية إجتماعية واحدة ولا على مضمون فلسفي واحدة،بل تتنوع هذه البنى بحسب استغراق الشخصيتين في تأملهما،هذا التأمل الذي يتجاوز الراهن إلى أفق تتحر فيه الشخصية من كونها ضمير الجماعة(الأمير)إلى كونها ضمير الإنسانية أو هكذا يمكننا أن نفسر ميل الأمير إلى التصوف،ومن ثم تفكيره في السلم وجعله أولية كلما سمحت به الظروف،كما هو واضح من المعاهدات التي عقدها مع الفرنسيين.

3-الوعي القائم والوعي الممكن:

قبل أن يناقش غولدمان الوعي القائم(الفعلي)والوعي الممكن يبدأ بمناقشة وتحديد مصطلح الوعي،يقول"...تبين لي أن موضوع الوعي هو من الكلمات الأساسية المستعصية على التحديد الدقيق،إذ أن لها موضوع لا نعرفه إلا القليل عن امتداده وبنيته،وهو موضوع لا يستطيع علماء الاجتماع والنفس الاستغناء عنه،فيستعملون-" الوعي"دون خشية الوقوع في سوء فهم كبير وخطير،وعلى هذا فإننا نعرف بكيفية ما الوعي،وإن كنا عاجزين عن تدقيق معناه".[1]

ويرجع غولدمان مصدر الصعوبة في تحديد هذا المصطلح إلى الطابع الانعكاسي لكل تأكيد على الوعي،نتيجة لكوننا عندما نتحدث عنه،فإنه يكون موجود باعتباره "الذات"و"الموضوع"في الخطاب،مما يجعل من المستحيل الوصول إلى أي تأكيد خالص وصحيح.

فالوعي الفعلي موجود على مستوى السلب،وينحصر في وعي الجماعة بحاضرها(وهي حالة العديد من القبائل الجزائرية الموالية للأمير)،أما الوعي الممكن فينشأ عن الوعي الفعلي،ولكنه يتجاوزه ليشكل الوعي بالمستقبل،وهذا طبيعي لأن الوعي بالحاضر لا بد أن يولد وعيا بإمكانية تغييره وتطويره،وبهذا فإن الوعي الممكن يرتبط بالحلول الجذرية التي تطرحها الطبقة لتنفي مشكلاتها(وهو وعي الطرف الفرنسي...) وتصل إلى تحقيق التوازن في علاقاتها مع غيرها من الطبقات أو المجتمعات.

---

[1] Lucien Goldman, Marxisme et sciences humaines,p121.

وقد أسقطنا هذه المفاهيم على مجتمعات الرواية إيمانا منا بحاجة القارئ إلى إدراك طبيعة الفهم والوعي الذي كانوا عليه،وذلك ما قصده الكاتب حين ما أفرغ روايته من كل إيديولوجيا،ليقدم لنا حالة من الوعي المزدوج بين العامة والقادة من جهة، ووعي الأمير المتميز من جهة أخرى،والفارق الموجود بين وعي الإنسان الجزائري ووعي الإنسان الأروبي(الفرنسي أن شئنا)و هو بذلك يقصد إحداث وعي حاضر من خلال فهم التاريخ وتأويله،ففارق الوعي لا يزال قائما وكأن التاريخ يعيد نفسه!...

فالوعي الممكن هو وعي شمولي قادر على تغير التاريخ،ولن يتحقق هذا إلا بفعل عبقرية الأديب الذي يستطيع أن يعبر عن رؤية العالم لطبقة معينة،أو فئة أو قبيلة ويحولها من الوعي القائم الفعلي الذي بلغته إلى الوعي الممكن الذي هو رؤية العالم،وعلى هذا الأساس ندرك مدى غربة الأمير بين أهله،وهو يدرك متطلبات المرحلة في حين يضل تفكير الأخريين قاصرا،يعطي الولاء لمن هو أقوى حينما يعجز أن يكون قويا كالآخرين،إن هذه الوضعية وإن كانت درامية فإنها تشكل جانبا من شعرية الرواية ومن ثم شعرية التاريخ،الذي يحوي بين جنباته الحقائق المشرقة حول الأمير وغيره من الشخصيات الفذة.

فالكاتب وإن كان يريد أن يكون محايدا إلى أقصى حد،فقد كان مدركا إلى أقصى حد أن الحقيقة تحل بالضرورة محل كل الإيديولوجيات،عندما تتمكن من الارتقاء إلى مستوى وعي الشعوب،كما أن الحقيقة ذاتها تغيب مثلما تغيب الذاكرة التي أراد الكاتب أن يحييها لدى قراءه،فنحن أمام واجب فهم وعي أجدادنا ووعي أنفسنا.

4- البنية الدالة :

يعتبر مفهوم البنية الدالة أحد المفاهيم الأساسية التي تقوم عليها البنيوية التكوينية عند لوسيان غولدمان ، فهو من جهة الأداة الأساسية التي تمكننا من فهم طبيعة الأعمال الإبداعية ودلالتها ، ومن جهة أخرى فهو المعيار الذي يسمح لنا بأن نحكم على قيمتها الفلسفية أو الإبداعية أو الجمالية بمقدار ما يعبر عن رؤية منسجمة للعالم ، إما على مستوى المفاهيم ، أو

على مستوى تصور الكلانية أو الخشية . وإنما لنتمكن من فهم تلك الأعمال وتفسيرها تفسيرا موضوعيا ، بمقدار ما نستطيع أن نبرز الرؤية التي تعبر عنها .[1]

يحقق مفهوم البنية الدالة إذن ، هدفين مزدوجين يتحدد الأول في فهم الأعمال الأدبية من طبيعتها ثم الكشف عن دلالتها التي تتضمنها ، وهذا الهدف يرتبط أساسا بالفهم .

أما الدور الثاني فيتمثل في الحكم على القيم الفلسفية أو الأدبية أو الجمالية ، وبذلك يصبح للمفهوم بعدا معياريا ، والتركيز على البنية انطلاقا من الوظائف التي يؤديها في العمل الإبداعي . وفي هذا الإطار يتميز منهج غولدمان بكيفية واضحة عن المناهج السوسيولوجية لتقليدية في دراسة الأدب ، والتي تركز على العلاقة القائمة بين مضمون العمل الأدبي ومضمون الوعي الجماعي دون الاهتمام أساسا ببنية هذا العمل الأدبي في حد ذاته .

وليست البنية بالضرورة كلا متسقا ، بل العكس إنها تمثل عادة تناقضات داخلية نظرا لأن القيم التي تلتزم بها طبقة معينة هي قيم متضاربة ينفي بعضها بعضا ، ويتعذر بلوغها في الظروف التاريخية للعصر أو أن محاولات تحقيقها تفضي إلى نتائج معارضة للنتائج المستهدفة ، وهكذا فالبنية فقط منتظمة بل أيضا مركبة في تواترات .[2]

ويعرف"" جان بياجية "**Piaget jean**" البنية كالتالي : " إن البنية هي نسق في التحولات ، له قوانينه الخاصة باعتباره نسقا ، علما بأن من شأن هذا النسق أن يظل قائما ويزداد ثراء بفضل الدور الذي تقوم به تلك التحولات نفسها ، دون أن يكون من شأن هذه التحولات أن تخرج عن حدود ذلك النسق ، أو أن تهيب بأية عناصر أخرى تكون خارجة عنه .

وقصارى القول أنه لابد لكل بنية إذن من أن تتسم بالخصائص الثلاثة الآتية : الكلية والتحولات والتنظيم الذاتي[3].

---

[1] عمر محمد الطالب : منهاج الدراسات الأدبية الحديثة ، دار اليسر للنشر والتوزيع ، الدار البيضاء ، 1988 ، ص 242 – 243 .

[2] ليجيك كونسكي ، لوسيان غولدمان ، مجلة لمنار عدد 20أوت 1986 ، ص 150 .

[3] جان بياجية ، البنيوية ، ترجمة عارف منيمنة وبشير أوبراي، منشورات عويدات ، بيروت ، ط 3 ، 1983 ، ص ص8- 12 .

-الكلية :

المقصود بالتسمية الأولى هو أن البنية لا تتألف من عناصر خارجية تراكمية مستقلة عن الكل ، بل هي تتكون من عناصر داخلية ، وليس الفهم في البنية هو"العنصر" أو " الكل " وإنما المهم هو العلاقات القائمة بين العناصر أي عمليات التأليف أو التكوين ، على اعتبار أن الكل ليس إلا النتاج المترتب عن تلك لعلاقات أو التأليفات .

-التحولات :

إن المجاميع الكلية تنطوي على ديناميكية ذاتية تتألف من سلسلة من التغيرات الباطنية التي تحدث داخل النسق .

-التنظيم الذاتي :

هو أن في وسع البنيات تنظيم نفسها بنفسها ، مما يحفظ لها وحدتها ويكفل لها المحافظة على بقائها .

فالبنية إذا هي كل مكون من مظاهر متماسكة ، يتوقف كل منها على ما عداه ، ولا يمكنه أن يكون كما هو إلا بعلاقته بما عداه . ولا سبيل إلى إدراك الأجزاء في ذاتها ، لأن الأجزاء لا يمكن إدراكها إلا من حيث علاقتها بالكل ، أي من حيث دورها التكويني ، في نظام و نسق، أو كلية من العلاقات المتلاحمة أي في البنية ، ولذلك فإن الوقوف عند الأجزاء أو العناصر في ذاتها إنما هو تدمير لطبيعة الظاهرة الأدبية ، بل تدمير لطبيعة أي مدرك يصلح أن يكون موضوعا للبحث .[1]

نستخلص من هذه المفاهيم أن الصلة بين الإبداع الروائي والعلاقات الاجتماعية ليست بسيطة ومباشرة ، ولكنها تمر عبر البنى الذهنية ، وبهذا فإن غولدمان يتجاوز نظرية الانعكاس ويؤكد على أن الأدب الروائي يتجاوز الايدولوجيا ، ذلك أن الرواية تصوغ رؤية العالم في شكل فني ، والكاتب الكبير هو تحديدا الفرد المتميز الذي ينجح في أن يخلق في مجال معين هو العمل الأدبي أو الفني أو الفلسفي عالما جماليا (شعريا) متلاحما أو قريبا من التلاحم وهو الشيء الذي أردنا أن نثبته لرواية "كتاب الأمير" التي تتجاوز ثنائية الحرب / السلام إلى بنية

[1] جابر عصفور : عن البنيوية التكوينية ، ص 87 .

أعقد من ذلك، إلى نسبة الصمود الخطأ إلى مفهوم الجماعة المتحد في كل تعقيداتها ، إلى ثنائية السجن / الحرية ، الأمل / اليأس ، الموت / الحياة وكذا القوة / الضعف كل هذه القيم تتصارع لتكون فضاء المسرود في رواية " كتاب الأمير " وهي تشكل غنى من الأحاسيس والمشاعر، نادرة في مثل هذه الروايات التاريخية .

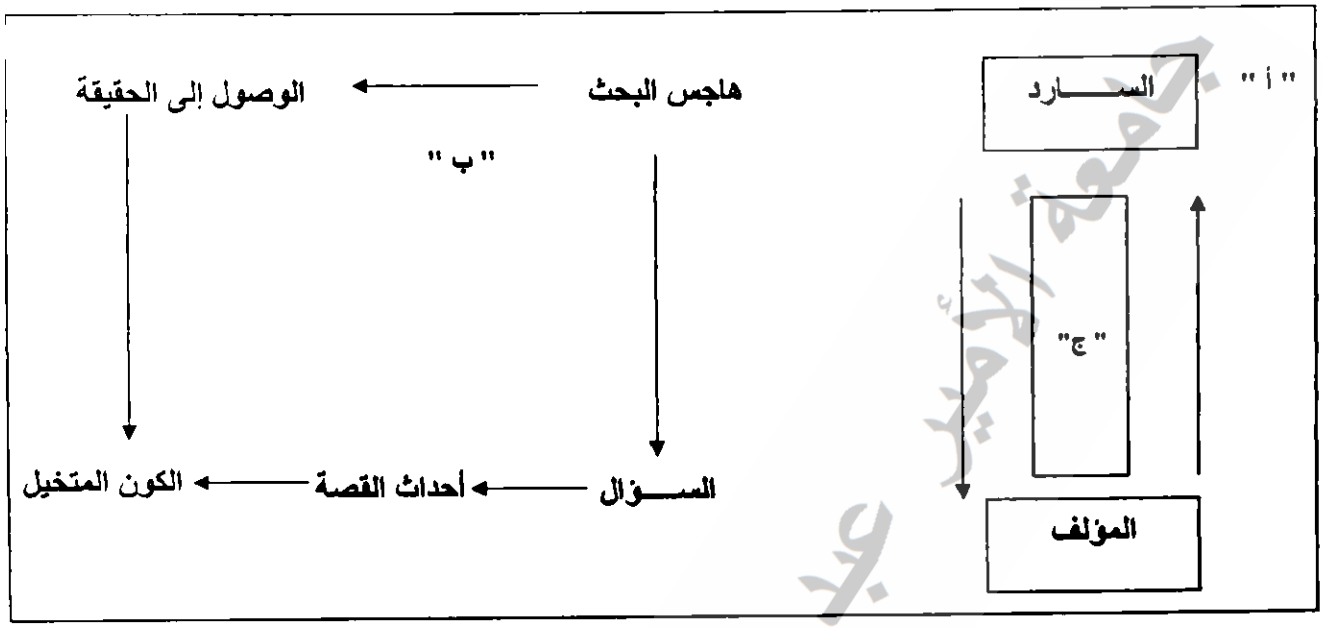
بمعنى أن الكاتب قد اشتغل في نصه على مستوى التجليات الإنسانية لأبطاله ، فهي شخوص حية رغم قساوة الأحداث التي تعيشها ، وعلى هذا الأساس يمكننا البحث عن أسباب صلابة موقف الأمير وكذا ديبوش في ما وراء الميزات الشخصية ،أي عامل خارجي يتدخل في سيرورة كل شخص ليقوم مساره التاريخي أو يحرفه ، وذلك بحسب زاوية النظر التي ننطلق منها ،الشيء الذي يفضي بنا إلى النظر في طبيعة السرد والمظهر التركيبي للقصة على الخصوص .

IV-طبيعة السرد: المظهر التركيبي للقصة .

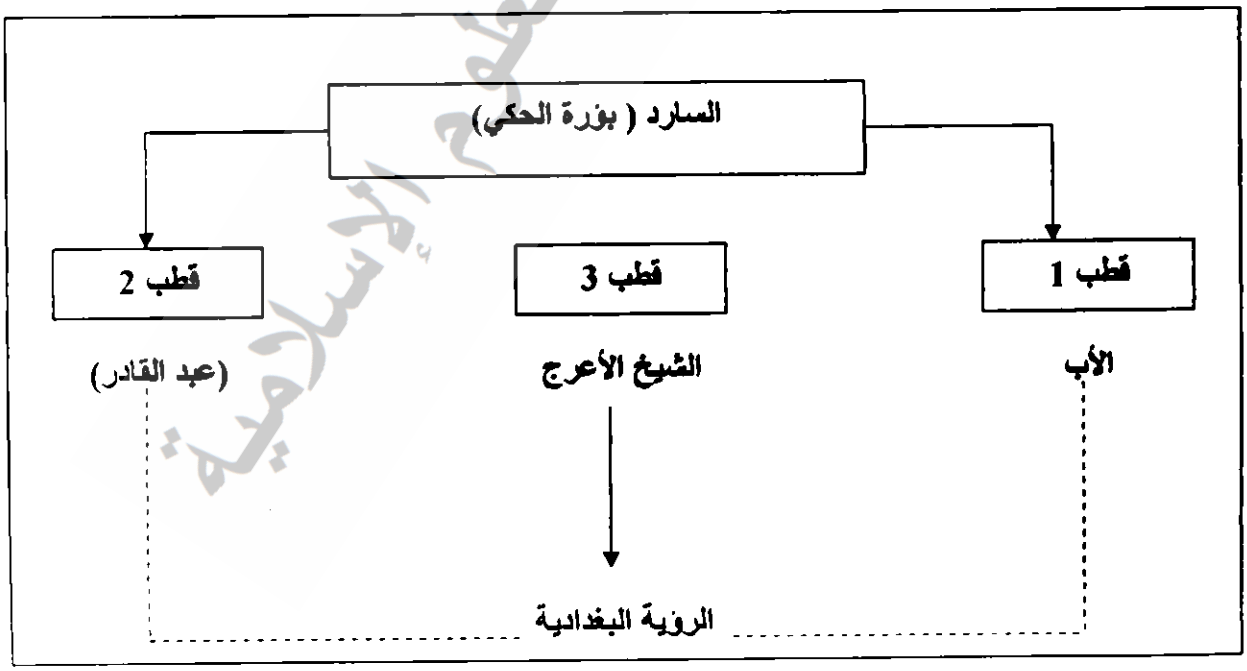
في ضوء ما اتضح لنا من شروط القراءة وبناء على الوعي الذي يتشكل لدينا إثر ذلك ، فإنه لا يمكننا أن نغفل عن مقصد الكاتب إلى تحقيق شكل فني تجريبي يقوم على أساس البنية الحداثية (تعاقب الوقفات) من جهة وتحطيم بنية الشكل التقليدي من جهة الكتابة الروائية وجعلها قابلة لعدة تحولات وتحويلات تباشر الانزياح والخروج عن المواصفات الخطية المتعارف عليها في هذه الكتابة ، ومن هنا تغدوا نية تحقيق بنية جديدة وتحطيم بنية سابقة نزعة غالبة، ولما كان الأمر كذلك فإن أول مظهر بنيوي يتعرض للخلخلة هو المظهر التركيبي للقصة كمتواليات متعاقبة في التمظهر ، وهي البنية التي تصبح حكائيا خاضعة لتقلب وانقلاب مستحكمين في ثنايا النص إلى جانب خضوعه لتقلب أوضاع السارد ووجهات نظره أحيانا .

ويكاد " كتاب الأمير " من هذا المنظور يأتي خاليا من أية ملامح لتوفر عنصري الصرامة والضبط الآلي داخل هذه البنية، مادامت هيكلية النص بأصولها ولواحقها وزوائدها لا تركن إلى نظام قار في عملية التسريد ، وتخلق نظاما آخر وهذا ما يدفعنا إلى إعادة تركيب بنية القصة ونقلها من وضعها المتشعب إلى بنية مفترضة من حيث التماسك وتعاقب الحوافز

والقرائن ، والمحرات ، والوظائف ، وهي غائية الخطاب ومؤسسته، وهي الغائية التي تمكن تشخيص أوليتها كالتالي :



وهي غائية لا مكن إدراك ديناميتها في تنشيط البرنامج السردي بمعزل عن وضع السارد ، وتوزيعه بين ثلاثة أقطاب يتقاسمون معه مركزية استهلاك الحدث (الأحداث) فالمثال الأول يتشكل من ثلاثة أقطاب ، قطب الأب محي لدين ، قطب الابن عبد القادر، وقطب الشيخ الأعرج .



جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

هذا الرسم يمثل البنية الدلالية التي تنبني حولها حياة الأمير ، كما تتحكم في سلوكه وسلوك المواليين له ، إذا تأسست البيعة على هذه الرؤية البغدادية [1] وارتبط موقف الأمير بهذين الشخصين الذين يكرسان قداسة هذه الرؤية (الأب والشيخ الأعرج) ومن ثم قداسة المهمة الملقاة على عاتقه .

وهكذا تنطلق الوحدة الحكائية الأولى في هذا التوليد المشار إليه من مشهد استحضاري للسارد بمحضر أبيه ، وقد تجلى له (الحق) لأول مرة ، والشيء نفسه بالنسبة لمشهد الأميرالية ، والحوار القائم بين جون موبي القطب الأول ، والبحار المالطي القطب الثاني وذاكرة ديبوش [2] حول المهمة الإنسانية المقدسة الملقاة على عاتقه ، وتتولى الوحدات الحكائية بعد ذلك إما متتابعة أو متعاقبة أو متناوبة بحسب ما يقتضيه قانون القصدية [3] في تكرار هذه الوحدة أو تلك، وبحسب ما يفرضه قانون الاستحضار داخل هذه الوحدات جميعها عندما يتعلق الأمر بتوظيف قطب من الأقطاب الثلاثة المذكورين، أو بحسب ما يمليه قانون الاسترجاع كمكون سردي، ويهيمن هذا الأخير عندما تقوى شحنة التماهي بين المؤلف السارد من خلال تنشيط واستغلال مخزون الذاكرة الذي يحفز مكون السيرة الذاتية، ويتم كل هذا وفق منطق آخر تفرضه إستراتيجية القصد إلى الصنعة التي تتخذ صفة توليد بين عدة نصوص تبدو ظاهريا منفصلة عن بعضها البعض من حيث احتلالها فضائية النص، ولكنها تعين في العمق على التضمين والائتلاف والتكسير، وتغذي دلالة الوحدات والمقاطع والأجزاء، كما تغذي الدلالة العامة للقصة والمحكي بعد ذلك.

يبدو من خلال التقطع القائم في رواية "كتاب الأمير"، والانقطاع بنيويا أن بؤرة الحكي تظل رهينة التجلي – كما هو معروف- باعتباره ثابتا من الثوابت السردية من جهة، وباعتباره من جهة ثانية محفزا لشحنات التخيل الحكائي، فيتخذ صفة زر لتوليد القصة وإضاءة التمفصل المزدوج بين عالمين متباينين، عالم الأمير وعالم ديبوش، كما يتخذ صفة مطية ناقلة

---

[1] واسيني لأعرج : كتاب لأمير ، ص 75.
[2] أنظر كتاب الأمير ص 9 وما يليها .
[3] بشير القمري : شعرية النص الروائي ، شركة البيادر للنشر والتوزيع، ط 1 ، 1991 ، ص 26.

للتقلب في جميع الجهات (المكانات) دون إقامة أحد من كثافته، سوى عاشقة القصة في سعيها إلى الحقيقة !

ولا يمكننا أن نغادر هذا المبحث دون أن نطرق مجال اللغة المتناثرة بين أحادية السرد (الراوي) وجمالية الحوار (تعدد السارد) فإذا انطلقنا من جملة الأطروحات النظرية والتحليلية التي يقدمها (م. باختين) في أهم كتاباته التي وصلتنا مترجمة إلى الفرنسية أو العربية[1]، فإن أهم مقولة مفهومية بإمكانها أن تنقلنا إلى أفق الصوغ الذاتي للغة داخل الرواية هي مقولة تعدد الأصوات التي تقوض مبدأ أحادية اللغة الروائية، وتراهن على انفتاح هذه اللغة على أنواع القول والكلام الأدبيين وغير الأدبيين[2]. كما تراهن على استدراجها لأصوات عديدة تتخلل النص الروائي، وتتكلم معا وفي آن واحد دون أن يكون أحدها (القوال مثلا) صوتا غالبا بل يثمن أصواتا أخرى (الشيخ الأعرج) وهي الحالة التي يمكننا أن،نطلق عليها صفة التخفي أو التقنع، التي يتخذ من خلالها المؤلف أقنعة مختلفة ، ومن ثم تتعرض لغة النص (الملفوظ) الروائي لخلخلة جمالية يسري مفعولها في الشكل، وتفقد اللغة تبعا لذلك، طابعها الذاتي الصوري كبنية لغوية جامدة، وتتحول إلى لغة تستقطب مختلف اللغات والأصوات المعرفية المحلقة في أجواء خلفية النص ومرجعياتها المختلفة[3].

وهكذا تنهض إلى جانب " صوت " المؤلف (خطاب ولغة المؤلف) المباشر أصوات أخرى تشترك في صنع واختلاق الشخصيات الروائية، وبرمجة القول وإخضاعه لصيغ وتنميطات تجعل الذاتية في الكلام ظاهرة أحيانا، وخفية أحيانا ، (ظاهرة أثناء وصف الشخصيات مثلا، وخفية أثناء الحوار ...) تحاول أو توهم بأنها موضوعية.

ويقودنا هذا التصور لتوزع الأصوات داخل النص بين الأطراف الفاعلة في الخطاب من جهة، وتوزعه بين الذاتي والموضوعي من جهة أخرى، يقودنا إلى ربط هذا التعدد بتصور

---

[1] باختين (ميخائيل)، الملحمة والرواية، ترجمة د. جمال شحيد معهد الإنماء والهيئة القومية للبحث العلمي، طرابلس ليبيا، 1982.

[2] - النسيج اللفظي في الرواية، ترجمة صبحي حديد في "الكرمل" عدد 17 ، نيقوسيا 1985.

[3] واسيني الأعرج: كتاب الأمير ،ص ص 68، 69،مراوحة كلام القول بين الكلام الشعري والكلام السوقي الساقط.

أطروحة م. باختين التي تطرح مقولتي التخلل L'intercalation والتعدد اللغوي Le Plurilinguisme [1] لمحاولة ربط هذا الملفوظ داخل " كتاب الأمير" بالعلائق الحوارية التي يقيمها بين خطاب المؤلف كبؤرة للالتقاط خطابات أخرى ، وبين خطاب السارد وخطاب الشخصية (أو الشخصيات).

ويهمنا من هذا التصور عدم استقرار خطاب المؤلف وتأرجحه المستمر، مع احتفاظه بنوع من التماسك في مزج اللغات والأصوات بما في ذلك لغة أو صوت السارد .

وهذا يجعل الملفوظ الروائي هجينا Hybride [2] حيث يورد المؤلف من هذا المنظور مقاطع نصية باللغة الفرنسية بحيث لا يضع حدودا شكلية بينه وبين الملفوظات الأخرى وذلك عن طريق الامتزاج بلغة أخرى لغة الغير .

ورغم أن المؤلف –من هذا المنظور– يتحقق ويحقق وجهة نظره وأحكامه القيمية ونظرته إلى العالم (المتمثلة في البحث عن عالم أكثر رحمة وإنسانية ! ...)، فإن السارد يحتفظ باستقلال نسبي في لغته، كما يحتفظ المؤلف بمقاصده ونواياه ولا يسلم أحد منهما لأحد من كائنات النص إلا من خلال السارد، بحكم سلطته الشرعية من حيث الشكل.

وإذا كنا نسلم منذ البداية بأن المؤلف ليس هو السارد إذ يكفيه أن يتقمص ذاتا سردية تحتكم إلى ضمير المتكلم أو غيره من ضمائر الخطاب ليغدوا ذاتا متخيلة ، فإن صفة الذات المتكلمة قد تنطبق على الكاتب الذي يقوم بدور إنتاج الخطاب ، وتطابق صفة المتكلم تجعل من يكون مسؤولا عن الأفعال اللغوية .[3] ورغم الالتباس الذي يحدث عندما نحاول إيجاد حدود فاصلة بين المؤلف والكاتب، فإننا نستطيع القول بأن هذا الأخير هو المطابق (المعادل) الحقيقي

---

[1] Bakhtine (Mikhaïl) : Esthétique et théorie du roman. Ed. Gallimard . Paris, 1978. P : 125 – 126.

[2] واسيني الأعرج : كتاب الأمير ص 22، 23 ، ص 53 ، ص 78 .

[3] Maingueneau (Dominique) : Le concept de la littérarité. édition Mouton , Paris . P 70.

للتلفظ المتبني[1]. وذلك لأنه [illegible] يسند أمر تنسيق دقة حكي إلى شخص يستحوذ على المدة السردية، ويخولها لصالحه محتفظا لنفسه بدور الوساطة بين الأطراف الفاعلة في البرنامج السردي، وهي الأطراف التي تستطيع أن تتحول بدورها إلى ذوات متكلمة. وهي تنتقل من حالة اللاشخصية إلى حالة القول، لما كان الخطاب المباشر يمتلك خاصية إفساح تلفظات أخرى داخل تلفظ المؤلف[2].

أما وضع المتلفظ فإنه يختلف باختلاف الأدوار السردية، من ثم فإنه يبدو بمثابة (سارد لا مرئي) كالمكان في رواية "كتاب الأمير" ، الذي يسرد في الخفا الكثير مما يعبر عنه المؤلف أو الكاتب، وهذا المتلفظ يقتحم النص من جميع زواياه وأبوابه المشرعة ليحشر وجهة نظره الخاصة، أو ليتخذ موقفا، ويدلي برأي لا يعبر عنه صراحة، وكأن الأمر يتعلق بجاذبية ضافية تتعدى أفق السارد والشخصيات على السواء.

إن أول سؤال تفرضه المقاطع الوصفية في رواية "كتاب الأمير" هو من المتكلم ؟

إذا كنا من منظور لسانيات التلفظ نعتبر هذه المقاطع ملفوظا يتبادل القول فيه مرسل ومستقبل بدليل حضور الضمير " أنت " ولو ضمنيا، فإن هذا لا يكفي لتحديد "الأنا" فيه إذ بإمكان هذه المقاطع ذاتها أن تكون ارتجاعية، أي أن "الأنا" متلفظ يوجه الكلام إلى نفسه (ذاته) وإن غابت مؤشرات التلفظ.

إن السمة الغالبة على نص "كتاب الأمير" هي الصفة الحوارية حيث يوجد مرسل ومتلقي، حيث تتخذ المقاطع منذ البداية النفس المتعالي للتأمل والتروع الصوفي، ويمكننا استجلاء ذلك من بعض العناوين التي وسمت بها الوقفات من مثل:

1– باب المحن الأولى :

- **منزلة الابتلاء.**
- **مدارات اليقين.**
- **مسالك الخيبة.**

---

[1] P 71.
[2] P 72.

- مدينة العلماء.

2- باب أقواس الحكمة :

- انطفاء الرؤيا وضيق السبيل.

3- باب المسالك والمهالك:

- سلطان المجاهدة.
- فتنة الأحوال الزائلة.
- قاب قوسين أو أدنى.

كل هذه العناوين تخفي في طياتها ذلك التروع الصوفي، بحيث تتشكل من مقاطع هي بؤرة لالتقاء الأصوات المتنافرة في بقية الوقفات.

إن المتكلم داخل ملفوظات مقاطع نص (كتاب الأمير) لا يتكلم لغة أخرى غير لغته الذاتية التي تظل متشربة بصوت المعرفة المطلقة، وبصوت "أدلوجة" مركزية لا مرجع لها سوى الموروث الثقافي العام، فالحوار بين الشخصيات يكشف ثقافة التصوف لدى فئتين من الناس تختلف أصولهما لكن الكاتب يوفق إلى حد ما في توحيد الرؤية لدي شخصيتين محوريتين، الأمير والسنيور ديبوش.

VI – الشكل والتشكيل:

البحث عن المعنى في وراية "كتاب الأمير" رغم أن نص (كتاب الأمير) يتخذ بنية شكل فني خاص بالرواية التاريخية، إلا أنه يتقلب بين عدة ملفوظات وأساليب، وكما سبق الإشارة إلى ذلك، فإنه من الممكن الولوج إلى كونه المتخيل واكتشاف دلالته وذلك لوضوح البناء الإستطيقي الذي ينهجه (واسيني الأعرج) في تشييد هذا الكون وتشكله، ويتأكد هذا الوضوح منذ مدخل النص عندما تتأسس أول لبنة في الحكي وتنشد إلى التعبير عن "إشكالية الهوية داخل عالم يتوزع بين ماض وحاضر، وبين إمكان الحضور في الثاني مع الاحتفاظ بهذا الانتماء.

[1] واسيني الأعرج : كتاب الأمير، أنظر الأميرالية.

ومن ثم تبدأ رؤية ما لبعالم تتشكل تدريجيا (من خلال الثنائيات التي حددناها: السلام، الصواب/ الخطأ، الجماعة/ الفرد، السجن/ الحرية، الأمل/ اليأس، الموت/ الحياة، الضعف/ القوة).وتساهم فيها كل القصص المتراكمة في النص والمتفرعة عن القصة الأم. وتسعى القصتان الذاتيتان لكل من الأمير وديبوش إلى تمرير تلك الرؤية التي يظل فيها المسرد شاهد إثبات عن الوفاء أو عدمه لذلك الماضي، وعن الحاضر والأمل في مستقبل يتحقق بأشكال من الأشكال، ويمكن اعتبار الموقف من الأمير أو المصوغ يصوغ تضاريس هذه الرؤية وتمفصلاتها، ثم يتبع ذلك الموقف من الآخر، كمعادل دلالي لانتصار المستقبل على الماضي والحاضر على حد سواء.

إن السارد داخل "كتاب الأمير" وهو يؤسس بؤرة الحكي انطلاقا من رحلة مضنية مختلفة إلى الماضي البعيد (القرن التاسع عشر) يؤسس في نفس الوقت أول تمفصل في البعد عن هذه الرؤيا للعالم، وذلك عندما يتماهى صوته انطلاقا من قصدية الخطاب والملفوظ مع الصوت الروائي للمؤلف بنية إلغاء حدود الفصل بين الماضي والحاضر، وبذلك تكون وظيفة الاستنكار داخل النص ليست مجرد صيغة سردية وإنما هي وظيفة لتمرير خطاب كتيم يوضح الموقف من مقولة الزمن الفلسفي على مستوى الإيحاء[1].

ويعكس هذا المنظور في العمق رؤية تبدو متأرجحة بتجاذبها الجدل والمثالية اللذين يختدمان في تضاعيفها: فتارة تجنح رواية "كتاب الأمير" إلى البعد الأول وتارة تنحاز إلى البعد المثالي، ولا تعلن عن نفسها صراحة، بل إنها تتخذ – فوق ذلك شكل رؤية ملتبسة حسب وظيفة كل وقفة(قصة)وتقابلها (تكملها) مع القصة أو الوقفة الأخرى .

ومن شأن هذا الالتباس الرؤيوي أن يؤكد إشكالية البطل تبعا للتوزيع بين الماضي والحاضر متوزعا بين الثبات والتحول ، بحيث يستعين واسيني الأعرج بحدة التعارض بين الماضي والعالم (البعد الأول الثبات) عندما يماثل بين زمن الأب محي الدين وزمن الابن عبد القادر ويجعل منهما كونين متطابقين رغم اعتراض الأمير على موقف أبيه ، يكرر ثانيهما الأول .

---

[1] بشير القمري: شعرية النص الروائي، ص 197.

على غرار تكرار مقولة الزمن في الحكي، مما يجعلنا نقول بدائرية هذا الزمن المعلق الذي يمتص كتلة واحدة ليصب في الحاضر.

وبيده الثبات الذي يسبق الشعب استعمار ما هو مرجعي زحف الجيش الفرنسي ؛ من خلال استعمارما هو مرجعي زحف الجيش الفرنسي ، و استعمار المتخيل أي ظهور الأمير لهدم الثبات كما تعبر عن ذلك الوقفات الأولى والثانية .[1]

يقترن بهذه الرؤية المركبة – رغم الالتباس الذي أشرنا إليه – مس الشعب في وجدانه ومقدساته بعد أن صار الزمن الفرنسي (الذي يفاجئنا به الكاتب من البداية) سببا من أسباب تحفيز وعي السارد أو البطل بزمنه الفعلي الخاص، ودفعه إلى الرحلة والتجلي، كما تقترن بهذه الرؤية جدلية التماثل بين عناصر فشل الأمير وعناصر فشل ديبوش، في خوضهما الصراع ضد عدو واحد في نهاية المطاف !

وبقدر ما يتضمن هذا التشخيص المتخيل لحرب قد يخوضها الإنسان الجزائري في زمن لاحق، بقدر ما يخفي النص الروائي لغة كتيمة مغلفة بنبرة سخرية من عدم التوازن في هذه الحرب – على عكس ما تقوله تعاليم الفئة الصغيرة التي من المفروض أن تتغلب على الفئة الكبيرة – بقدر ما يطمح واسيني الأعرج إلى التعبير عن وجهة نظر خاصة، ردا على الانتقادات التي تعرض لها الأمير، بحيث صار استسلامه قمة في حد ذاتها ! ...

وهذا ما يشكل أول ملمح في المنظومة الأطروحية التي تغلف خطاب النص المباشر، ويتأكد ذلك عندما نلح على تراكب خطابين يجمع بينهما التقاطع بين السياسي والواقعي[2].

ونقصد بهذين الخطابين الخطاب السردي، والخطاب الإيديولوجي، ويختار (واسيني الأعرج) لذلك صيغة الحكاية الشعبية (أقوال القوال) [3] فيقدم الأمير في صورة بطل شعبي وأسطوري فيما بعد.

---

[1] واسيني الأعرج : كتاب الأمير : أنظر ص 39 ، وما يليها ، ص 87 وما يليها .

[2] Hamon (Philippe) : Texte et idéologie. Ved. P.U. F , écriture , Paris. P 8.

[3] واسيني الأعرج : كتاب الأمير، ص 68 ، 69.

وكلما غصنا في المكونات الدلالية لهذا النص – كما سنرى لاحقا- وربطنا ذلك بأفق الشعرية والتحيين **L'actualisation** ، وبما تحيل عليه المكونات المذكورة من مرجعيات متباينة في القول (اللفظ) والكتابة الروائيين واللغات والأصوات القائمة في صلب الخطاب، كلما كانت الرؤية واضحة .

ولعل أبسط مدخل للقول بوجود أطروحة داخل هذا النص هو مراعاة جانب الواقعية فيه من حيث التعامل مع جملة من الوقائع والأحداث هي فعلية وتدعم "الواقعي" داخل النص، دون اللجوء للدفاع عن موقف هذا أو ذاك، ورغم أن النص لا يصوغ هذه الأطروحة الممكنة بصريح العبارة، فإن هناك سمات دفينة تعين على افتراضها في صلب الخطاب، وفي مقدمة ذلك وقوف البطل (أو السارد) شاهد إثبات لتبرئة ساحة وذمة المقاومة الشعبية (التي تلطخت سمعتها على إثر حادثة ذبح السجناء الفرنسيين)، والقول (من خلال استحضار مواقف الأمير على لسان ديبوش نفسه) أنه أراد إزالة العدو من فضاء الجزائر كلها وليس منطقة بحد ذاتها، وقد كان قمة في الأخلاق والسلوك الإنساني تجاه العدو بشهادة السنيور ديبوش.

VII– "كتاب الأمير " بين تعتيق الشكل وتحديثه :

يمكن اعتبار ورود أسماء الأعلام في "كتاب الأمير" أحد أبرز الوسائل الوظيفية في تعتيق الشكل الفني الذي يقصد إليه (واسيني لأعرج) جملة وتفصيلا، وذلك لأن هذه الأسماء تساهم في برمجة وتوجيه المرسلة المحورية للنص، وتسعى من جهة ثانية إلى سبك بعض عناصر المكون الدلالي، وتكثيف الرمزية والإيحاء، وصهر الخطاب واللغات (الأرشيف بشقيه العربي والفرنسي). وذلك من خلال اختيار لغة أدبية تستقطب جملة من اللغات والنبرات والأصوات الإيديولوجية والسياسية والمعرفية والدينية، فهو نص لا يحتفظ بنسق واحد ، وإنما يتوخى حوار محاورة عدة أجناس ولغات أدبية، بحيث يتمثل سيرة عبد القادر الجيلاني مثلا ودون أن يكون الخطاب تعظيما ولكنه يجاوز التمجيد، ويقصد هذا الخطاب إلى اتخاذ سيرة شخصين (الأمير ديبوش) نموذجا يحتذى في علو الهمة والشأن، ونبل المقاصد والشجاعة والكرامة، والتشبث الصمود والوفاء، والتضحية وغيرها من القيم الأصلية التي زالت بزوال زمن الإمام الأمير أو الزعيم، فهما يجسدان "الحياة" و"الوعي" الجمعيين وكأن الأمر يتعلق بسيرة قديسين تنتظم

حياقما ضمن حياة الجماعة[1]، وتلتحم بها في فترات التأزم والانهيار، والاستسلام. ومن ثم يهتدى إلى فكرة المهدي المنتظر (دون ذكر ذلك)، ويخلق بين هذا المعتقد ومعتقدات العامة نوعا من التماهي في الانبعاث الجديد.

ويضاف إلى ما سبق من وظيفة أسماء الأعلام جانب اعتمادها كشكل من أشكال تهجين الشكل وتعتيقه، وذلك بحثا عن حداثة مأمولة من خلال هيكلة البناء وظاهر التضمين والتركيب والتوليف بين النصوص المهجنة، ومن خلال تماس الواقعي – التاريخ مع المتخيل- المحتمل من أحداث القصص المركبة والمتراكبة كما سلف ذكرها، وهي المظاهر التي من شأنها أن تطرح كإشكالية مركزية ضمن إشكالية حداثة الكتابة الروائية العربية، وهي توظف أسماء الأعلام وغير ذلك لمحاورة وتحوير التراث القصصي السردي العربي (وغيره) العتيق، وتلونه بالخطاب التاريخي والحكائي الشعبي والخرافي، ثم الخطاب الصوفي والفلسفي ، وبعدها الخطاب السياسي في نهاية الأمر لتنشيط "العينة الإيديولوجية" (الأدلوجم) [2].

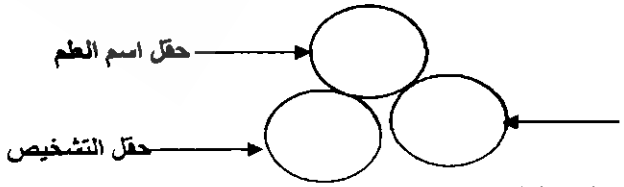
وهي خطابات متواشجة تكاد تقوم كلها على أسماء الأعلام كما هو الواقع في أعمال سابقة للمؤلف، مثل رمل المايا، نوار اللوز، وغيرها، حيث تؤدي أسماء الأعلام أدوارا متعددة ومختلفة، فهي تمثل في مجال الأدب المفاجأة والغرابة اللتين تجسدان أفكارا وعواطف وأحاسيس وذكريات تتجاوز حدود اعتبار هذه الأسماء مجرد ألفاظ تحيل على شيء من الأشياء إلى كونها جزءا لا يتجزأ من الخطاب الذي تندرج ضمنه في القول الروائي "والقصة".

الحقل المقامي :

حقل الاسم :

حقل التشخيص :

بحيث يمكن أن نتصور تماس هذه الحقول على الشكل التالي :



Decerteau (Michel) : l'écriture de l'histoire. ed. Gallimard. Paris 1975, P 277.

Bakhtine (Mikhaïl) : Esthétique et théorie du roman, Ed. Gallimard , Paris, 1978. P105.

ويبدو أن الاستهلال – المدخل في "كتاب الأمير" أي الأميرالية –بناء على ما ورد من تصور عام في هذا المجال(أو وظيفة الاسم / العلم) يؤسس أول سند لإمكان ربط هذه الأسماء بالمكون الدلالي، وذلك انطلاقا من الميثاق التداولي الذي يقيمه المؤلف مع المتلقي ، وينهجه بصدد ذكر بعض أسماء الأعلام التي ستعود في النص عن طريق سارد وسيط لم ينفصل ولو مرة عن هذا المؤلف .

وتتخذ هذه البداية مختصرا تعاقديا يجمع بين توجيهات وتعليمات المؤلف الخاصة بقانون القول الأدبي ومنطق السرد ، وبين أبرز اسمين في النص (الأميرالية) " ديبوش " "وجون موبي".

ويعني هذا أن التعامل مع أسماء لأعلام شكليا ودلاليا ينبغي أن يتم على مستوى ما تمثله من إحالة ومرجع متراكمين في الذاكرة والثقافة والتاريخ والمجتمع، وعلى مستوى السياق (المقام) الذي تسللت منه داخل هذه المنظومة لتنتقل إلى المقام الذي تتخذ فيه صيغة معدلة منحوتة ومتراحة قليلا، مادام الاسم العلم "يؤكد استمرار المرجعية ويشتغل كمؤشر لا معنى له سوى المعنى الوحيد الذي يختص به في أصله ، ولا يتغير في إطار زمكاني، كما لا يتغير في إطار العوالم الممكنة"[1].

لكنه –رغم ذلك – يستدرج مجموعة من المؤولات أكثر خصوبة – من حيث الوجدانية– من مؤولات الأسماء النكرة كما تفرض ذلك الوظيفة الشعرية لأسماء الأعلام.

وهكذا ننتقل من مجال الدلالة اللغوية إلى مجال التداولية التي ينبغي أن تراعى فيها مطابقة التدال للاستعمالات المختلفة لهذه الأسماء ، أي أننا ننتقل من "المعنى" إلى "الاستعمال" ومن "اللغة" إلى "المجتمع" ومن علم الدلالة إلى الأنثربولوجيا ، وتصبح الأسماء حينئذ ذات وظائف عديدة أهمها تحديد ماهية الشيء والتصنيف والتدال ، وهي الوظائف التي تساعد على بروز شروط فائدة هذا الاسم وهو ينتمي إلى مجموعة يحيل فيها على الفرد، ويعبر عن حاجة في ضمان استمرار المرجع في الزمان والمكان[2].

---

[1] Molino (Jean) : Introduction à l'analyse linguistique de la poésie Ed. P U F, Paris, 1982, P 16.

[2] Id : P 18.

VIII – ثقافة السلب:

إن المتصفح "لكتاب الأمير" يختار للوهلة الأولى من كثرة الأحداث الدامية التي تتحمله. وقد يقول قائل أن هذه هي حالة الحرب، بيد أنه من الواضح أن المنطقة لم تكن متعودة على هذا الأمر، فيبدو الأمر وكأنه غير مستساغ في ذلك الزمن، لكن صوتا خفيا وراء السرد يوحي باستساغة هذه الثقافة الجديدة التي ظهرت فجأة، فهي في تدافع بين المتعود عليها المستعمر الفرنسي وبين مختار فيها (القبائل الجزائرية) التي لم تتعود سوى على السطو على أرزاق الآخرين ! ...

ويزعم بعض الباحثين أن من أهم متطلبات تجديد فكرنا العربي ضرورة استئناس العقل العربي بظاهرة "السلب" بمفهومها الواسع، والذي تتصدر قاموسه مفردات عالم النفي، تلك التي تحمل في رحمها، أو تستهل بذلك المقطع الساحر الأخاذ، مقطع "لا " من قبيل: اللاهائية – اللاوعي – اللاذروة، حرب بل نهاية، أو مثل المعارضة والرفض، الإغفال والإلغاء، الغير والضد، النقد والخلاف، الغياب والعدم، العشوائية والفوضى، الهلامية والتعقد، ولسنا بحاجة إلى أن نؤكد أن عودة العالم للاحتفاء بـــ"السلب" وإعادة الهيبة إلى "السالب" لا تنطوي – من قريب أو من بعيد – على أي دعوة إلى فوضوية أو سلبية أو عدمية بل هي- على النقيض من ذلك – تهدف لتنمية النزعة الإيجابية بإدراج السلب، لا إسقاطه من قوائم حساباتنا[1] وذلك بالبحث على اقتحام المناطق المهجورة (كما يقتحم واسيني لأعرج التاريخ !) واختراق أسيجة المحرمات، وعبور الأخاديد الفاصلة بين فصائل المعرفة، وإقامة الجسور بين المتناقضات أو ما يبدو متناقضا.

إنها إذا دعوة للاكتمال والتكامل والتوازن ، حتى لا نواجه عالم اليوم "ببتر" معرفي (كما هو الحال بالنسبة للتغاضي عن التاريخ) يقعدنا عن اللحاق والتصدي – فلا بد لعقلنا

[1] د. نبيل علي : الثقافة العربية وعصر المعلومات، عالم المعرفة، عدد 276، ص 204.

العربي أن ينطلق من عقاله شرطا أساسيا لتهيئة أمتنا لمعركتنا الحضارية (تأويل التاريخ) الراهنة والحاسمة، وهنا نؤكد أننا نقف في طرحنا الحالي مع ما قاله نيتشه في العالم المرح: نحن نترع إلى السلب ولابد لنا من فعل ذلك، لأن ثمة أشياء بداخلنا تصر على البقاء، وتصبو إلى الإيجاب[1].

وعلى هذا الأساس فإن الطرح الجريء لقضايا التاريخ في "كتاب الأمير" يذكرنا بأن فكرنا قد غلب عليه في معظم مراحله وإنجازاته وانحيازاته، النزوع إلى الموجب والقاطع والمحدد والمحكم، لهذا فهو يفزع في مواجهة الزائغ والمحتمل والمتداخل والمتشابه، ينحاز إلى الثابت على حساب المتغير، والسائد على حساب المتجدد ، يلح على الإجماع وينفر من الاختلاف والتعدد والغموض، حتى كاد يحرم معجمه من رفاهية المجاز، ومجامعه من حقوق الصك والنحت والمزج[2]، ونصوصه من حرية التأويل وتعدد القراءات.

وهكذا استعصى علينا استيعاب الواقع المعقد من حولنا، فعجزنا من فهم البنية الاجتماعية والبنية الفكرية والبنية اللغوية، وفشلنا في وضع أيدينا على الآليات الدفينة التي يتعذر من دونها فهم تجليات الظواهر، وإدراك حيل السياسة وألاعيب اللغة وتقلبات الاقتصاد وتحولات البيئة كما تظهر جانبا منه رواية "كتاب الأمير".

لقد أدى بنا اهتمامنا لـــ " السلب" إلى صعوبة تقبلنا للانهائية الفكر (الرواية التي لا تنتهي...) وتفهم الكثير من إشكالياته الراهنة، وإلى عدم استساغة كيف يمكن أن يكون للفوضى نظريتها، وللتعقد هيكلته وأنساقه ومظاهر اتساقه، وأدى بنا –أيضا– إلى أن نستهجن غموض النص الأدبي رغم شعريته، وكذا لا موضوعية الفن التجريدي ولا مقامية الموسيقى الجادة، لقد وقعنا حيارى أسرى البساطة المفرطة، لا نعي ما يزخر به عالمنا من ظواهر عدة مضادة للحس الطبيعي، ولا تدين للمنطق المباشر لقانون العلة والأثر أو الفعل ورد الفعل.

ولاشك أن ثمة صلة هجرة "السلب" هذه وقائمة الثنائيات التي كبلت فكرنا العربي ومازالت تكبله، من قبيل السلفية والمعاصرة، والعالمية والمحلية، والشكل والمضمون والرمز والمعنى (كل هذه المعاني وردت في الرواية من خـــــلال المشاهد الحوارية اللامتناهية ...)!.

---

[1] المرجع السابق، ص 204.
[2] المرجع نفسه، ص 205.

وإن تمسكنا بهذه الثنائيات هو بمنزلة عصابة على أعيننا تحجز عنا طيف الرماديات، وتعمينا عن رؤية مسارات الاتصال التي تربط بين أطرفهـــا، وعلـــى ما يبـــدو، فإننـــا لم نستوعب بعد حقيقة أن فكر الغرب (أي الآخر، الفرنسي المسيحي أو الملحـــد ...) لم يكن له أن ينطلق دون أن يتخلص من أسر هذه الثنائيات، ناظرا إليها على أنها وسائل لتنظيم الفكر لا غاية له، و لم تكن حاجتنا إلى إعادة النظر في هذه الثنائيات قدر ما هي عليه الآن، في ضوء ما نشهده حاليا من انهيار الحواجز الفاصلة بين كثير من الثنائيات المستقرة واحدة تلو الأخرى، كما أشرنا سابقا.

وهكذا وفي ظل سيادة الموجب وانفراده بالساحة، استرخت كثير من الأمم (ومنها الأمة العربية) تنعم بسلام معرفي زائف، وما علينا إلا أن نلحق بقوائم العبث والفوضى كل ما يتجاوز قدرة عقولنا من نظم ومنظومات وظواهر وإشكاليات (إشكالية الغالب والمغلوب وهل تبنى على الانتماءات الدينية!...) وليس لنا من عاصم أمام تيار الفكر الهادر الذي تحمله رواية "كتاب الأمير" إلا أن نحتمي بالسدود المعرفية.

وهكذا تتراكم طبقات الجهل لدينا، ولا يهدأ بال البعض منا إلا وهو يمارس الإسقاط، يرمي الآخرين بوصمة الجهالة، حتى تفد إليه – من ذوي الجهالة هؤلاء – الحقائق والمعارف والنظريات القائمة على استيعاب ظاهرة السلب، وقد اندرجت في إطار الخطط والاستراتيجيات، وشكلت على هيئة وسائل عملية في كل ما يمارس علينا من أفعال (كما هو الحال بالنسبة لفعل الإنسان الفرنسي في سيرورة التاريخ) وما يسمح به لنا من ردود أفعال، ولا يبقى لنا أمام هذا الكم المعرفي الحامل للسلب في جوفه إلا الاستعانة بالخبراء، وانتظار المعونات والهبات! ...

فكيف لنا – إذن – دون إدراج السلب ضمن عناصر تفكيرنا أن نواجه الفكر الغربي (وقد جرب أجدادنا من قبل المواجهة المباشرة فكانت النتيجة ما تسرده الرواية من هزائم ...) الذي ينمو دوما من خلال ترحاله المستمر بين الإيجاب والسلب وسعيه الدؤوب إلى مراجعة الآراء والمواقف، لا يجد عضاضة في استكشاف الفكر المناهض، ويكفي دليلا على ذلك. ما يقوم به مفكرو الغرب من التنقيب في الفكر الماركسي الكلاسيكي، وعلى الرغم من الانهيار

المروع لتطبيقه عمليا، وذلك بحثا عن منطلقات جديدة، يغني بها الجدل القائم الذي يدور – حاليا – بين معسكر الحداثة وما بعدها.

وعلينا أن نخفف من حماستنا إذا أردنا أن نجول داخل روايتنا أو غيرها ، فنحن أولا وقبل كل شيء نجوب فضاء المعرفة الإنسانية نقتفي مسالكه المختلفة، من العلم إلى الفن والأدب، ومن التربية إلى الإعلام ومن الفلسفة إلى الهندسة، كي يتضح لنا الدور الذي قام به في إغناء المعرفة الإنسانية على اختلاف مداركها ومراحلها.

إن بنية الثورات العلمية وغيرها توضح لنا أن رحلة تقدم العلم هي نفسها رحلة أخطائه – جاعلا من السلب الخطأ شرطا لعلمية العلم، فلا يعد علما كما أوضح لنا كارل بوبر[1]،إلا إذا كان قابلا للتفنيذ يحمل في جوفه بذرة تخطئته، وهكذا تمثل نظرة الكاتب واسيني الأعرج للتاريخ، نقضا لما هو متعارف عليه من تفرد الأمير بالبطولة، بل يرى الكاتب أن حركة المستعمر التي هي سلبية في اتجاه الجزائر هي إيجابية في اتجاه فرنسا ومن ثم فهو لا يناقش المبادئ التي على إثرها تحتل دولة عظمى دولة أخرى!.

إن هذا السكوت يعني أن المفكرين والفلاسفة يعيدون التفكير في معنى الخطأ والصواب، فالمعرفة وليدة التجربة والخطأ، وخطأ النظرية لا يعني بالضرورة رفضها ما إن نكتشف الخطأ، بل يجوز لنا الاحتفاظ بها خاطئة كما هي، حتى يتم إحلال أخرى صحيحة محلها أو لنقل أقل خطأ[2].

وعلى هذا الأساس فإن النظريات لا يحكم عليها بميزان الخطأ والصواب، بل ما يهم أن نظل نبحث عن حقائق جديدة لتعضيضها أو لتقويضها.

فالإنسان في رواية "كتاب الأمير" يسير عبر عقبات وقهرها، كل عقبة تقهر تتبعها قطيعة معرفية مع الفكر القديم انطلاقا صوب الجديد، وترى يمنى الخولي "سلب" القطيعة

---

[1] المرجع السابق، ص 206.

[2] المرجع نفسه، ص 211.

المعرفية هذا تجسيدا رائعا وبلورة متألقة لفعل الإنجاز والإبداع وإضافة الجديد والانتقال إلى مرحلة أعلى [1].

أما ميزة رواية "كتاب الأمير" هي أن يجد السلب له مرتعا في خفايا النفس ونوازعها وغرائزها، يضاد الوعي باللاوعي، والأنا بالآخر، أو الانفتاح بالانطواء، ونوازع الخير نوازع الشر، ويسهل علينا اقتفاء آثار السلب في سيرورة الحرب القائمة ما أن نستوعب ما تضمنته قائمة منفياته من اللامحسوس واللاشعور واللاإرادي واللاعضوي وما شابه.

ونحن نعتقد أنه ليس هناك رواية من روايات واسيني الأعرج أكثر احتفاء بالسلب، ذلك أن الفن والأدب خلافا للعلم يستأنسان بفكرة الانبعاث من العدم والانطلاق من اللاشيء، ولهذا ارتبط السلب بالفني والأدب عامة ، في علاقة حميمة، بحكم كونها – أي الفنون والآداب– أكثر تمردا وانطلاقا وسنقتصر الحديث هنا على جانب التصوير.

في طوره الموضوعي كان هدف الأدب هو تصوير الواقع ونقله إلى مساحة الكتاب المسطحة ثنائية الأبعاد وتقوم المشاهد بإتمام العمل – أي البعد الثالث– أما السمة السائدة حاليا في هذا المجال فهي ظاهرة لفظة "لا" التي أصبحت لازمة متواترة في مصطلحات النقد الأدبي والفني، أدب اللاأدب – رواية اللارواية – مسرح اللامعقول، قصبة بلا حبكة ولدة واللاموضوعية، وهلم جرا، وربما تعبر عن الظاهرة ذاتها مصطلحات أخرى لكنها لا تختلف عما ذكرناه، من أمثلة ذلك، مسرح العبث، وأدب الصمت، والفن ضد الفن، والذروة المضادة، وموت الرواية، وموت المؤلف وما شابه.

وهذا في رأينا يشير إلى رفض الأدب واقع العصر، وإلحاحه على ضرورة تغييره، وعلى الأدب أن يتخذ شكلا جديدا، فلم تعد وظيفته ملء الفراغ بالوهم المصنوع أو بالأكاذيب المريحة على حد قول البعض، فالحداثة كما يرى "رولان بارت" تبدأ مع البحث عن أدب مستحيل، وعلى الأدب أن يرفض النظام المفروض والمكتشف، وأن تستمر دائـــما في طرح نفس السؤال، ما الأدب ؟ [2].

---

[1] الخولي يمنى طريف : القطيعة المعرفية والفكر العربي المعاصر في "قضايا فكرية" ، قضايا فكرية للنشر والتوزيع القاهرة، يوليو 1995، ص 239.

[2] المرجع نفسه، ص 220.

ويمكننا أن نزعم على هذا الأساس أن النظريات الحديثة لتحليل النص الأدبي قد شغفها "السلب" فراحت تستكشف أسرار ما وراء النص وكتابه " الصفر" ودلالات مواضع الصمت به (كما يذهب صاحب رواية "كتاب الأمير" لملاقاة هذه النظرة تماما) وكشف النقاب عما سكت عنه مؤلفه وما تبطنه معاني ألفاظه وعلاقات جمله وفقراته.

إننا ونحن نقرأ رواية " كتاب الأمير" يهولنا حجم المعلومات التي يقدمها هذا الكتاب ولكننا لا نتعلم منها حكمة جديدة، لكننا نقف صامتين مع المؤلف الذي يرفض أن يكون له رأي في عالم ينتمي إليه، وهو يرفض بذلك أزمة الضمير المزعومة عند الإنسان المنهزم، فهو كذلك لا يتحدث عن هزيمة الجزائر في هذه الحرب، ولا يريد أن يجعل من انتصار فرنسا شغله الشاغل، وإذا فالرواية لا تشتغل حول البحث عن الحقيقة التاريخية كما توحي به كثرة المعلومات، ولكنها أشبه بالسيرة الذاتية لرجلين كنا نجهل الكثير عنهما، كأن الكاتب يقول بالنسبة له أو لغيره ما يهم هو الإنسان الذي ذهب ذكره وكاد النسيان يطبق عليه.

في "كتاب الأمير" الرحب أمر يكاد يكون عاديا تاريخيا لكن الجهل بهاتين الشخصيتين ليس عاديا، وعلى هذا الأساس تتمحور الرواية حول معرفة الآخر معرفة أوسع وأدق، ربما لنسامح هذه الشخصيات الظالمة بتخليها عن الجزائر(الأمير) أو بمحاولة احتلال الجزائر (ديبوش) ! ...

IX – النزعة الصوفية : أو المعادل السيكولوجي:

لقد دلت نقلة الإنسان من التكيفات البيولوجية الفطرية إلى التكيفات الحضارية الواعية عن تجربة الذات في محاولة تجاوز غريزتها والتطلع إلى مداعبة أسرارها الباطنة في صراعها المرير مع مقتضيات البنية الاجتماعية، ولاشك أن الذات المبدعة في إيقاعاتها الجوهرية، قد تمثلت مقولة الصوفية في يقينها العميق بوجود المعنى الإنساني، الملتحم بالحقيقة العليا التي تستلهمها المدركات الباطنية، ومقربها من الممكن وتحويله إلى معتقد أصيل، ولعلها قد تجد في هذا المعتقد الصوفي مخرجا لها من مأزقها، والواضح أن هذا الميدان خير ميدان تتفتح فيه ذاتية الإنسان وفرديته، فهو ينفصل عن المجتمع ظاهريا كما هو حال "الأمير" ليعيش آلامه التي هي نفسها آلام المجتمع، بوجود مأساوي، ثم إن هذا النوع من التصوف محاولة للتعويض عن العلاقات

الروحية، والصلات الحسية التي فقدها الإنسان في رواية "كتاب الأمير"[1]، وتلطيفا من حدة المادية الصلبة الخشنة (أي بيئة الحرب)، وهذا شعور طبيعي تستلطفه الذوات الظمأى لمعانقة الكلي، واحتضان المجهول، وتمثل لمعنى المقابل شعورها بالإحباط وإحساسها الدائم بالغربة والنفي.

فشخصية "الأمير" لا ترى وإنما تدرك بإحساسها المفعم بارتقائها إلى المبادئ العليا وتحدس الوقائع بما تمتلك من حس لا تشترك فيه مع غيرها الذين ينظرون إلى الأمور بطريقة المعرفة الاستدلالية في ظاهرها، وهو –أي الأمير – لا يبصر وإنما يتبصر باطن الشيء الذي يتحد به، ولذلك غالبا ما تبدو له الأشياء على غير ما هي عليه في العيان، ومن ثم –نجده أيضا– يوغل ببصيرته فيما وراء الشيء ليستبطن مكنوناته، وهي المقولة التي استطاع ابن عربي أن يرى من خلالها داخل الأشياء "أرواحا لطيفة غريبة فيها استجابة مودعة لما يراد منها، وهي سر حياتها، وتلك الأرواح أمانة عند تلك الأشياء محبوسة في تلك الصور تؤديها إلى هذا الروح الإنساني الذي قدرت له"[2].

ومن هنا يمكننا أن نعتبر الرؤية الصوفية لدى الأمير، بحث مستمر عن الرمز الإنساني في معناه الأسمى، ومحاولة وصل الذات بهذا المعنى لتأصيل جوهريته بوصفه امتدادا روحيا لأصالة الذات في نشدانها للمتعالي والمثال عبر جدلها الدائم مع الواقع القائم على التأمل والعيان والاستبصار.

والحقيقة أن الإنسان المتصوف يرفض التعامل مع تلك التأثيرات العيانية التي تزعها حواسنا من حيث المظهر الخارجي لأنها تغرق صاحبها في النظرة النفعية !

ومن خلال قراءتنا "لكتاب الأمير" وتركيزنا على شخصية الأمير، ندرك أنها شخصية تستمد طاقتها من التسامي الروحي، عن طريق تلاشي الوجدان البشري في الكينونة الإلهية المطلقة، ومن ثم فإن الخطاب الصوفي الخفي يريد التوغل بالوعي الإنساني نحو أعمق معاني السمو على تفاهة الحياة وماديتها، وأن يخلص الأنا من سجنه ويخرجه من هشاشة الواقع ويحلق به في سموات المطلق اللامتناهي بغية تجديد النبض الروحي، وارتقاء أعلى درجات الصعود،

---

[1] أنظر الوقفات الأربع الأخيرة من "كتاب الأمير".

[2] يوسف اليوسف: ما الشعر العظيم، والنص مقتبس من الفتوحات المكية، دار الطباعة المصرية، 1984، ص 146.

ولاشك في أن هذه التجربة المريرة (السجن) هي قبس من روحه المستخلص من روح المطلق الإلهي، الذي من شأنه أن يبثها أسراره حينما يباشر الكشف عن أسرار الكون المطلق لحظة مداعبة الروح لصمته.

إن بين الوجودية والتصوف شبه من حيث أن الوجودية قوة من أجل الحقيقة، كما أن الصوفية خوض في الحقيقة ولذلك يلتقي كل منهما في مبدأ المواجهة، مواجهة الواقع وتخطيه من حيث كونه ضرب من السخف والتدني (تأزم القضية الجزائرية) وأنها كذلك قدرة على الصراخ "لا" بما فيها من إمكانات مذهلة يستوعبها اللاوعي الباطني لتكون ملاذها وخلاصها المنتظر، يقينا منها أن التعالي هو في جوهره انفتاح للفكر واتساع لآفاقه وتجاوز لكل الحدود[1].

وهكذا تبدو سمات الألم في لحظات انكباب المرء على ذاته وانطوائه عليها، من أسمى لحظات الفرح وأغرزها بنشوة الصعود بالوجدان، والانفصال عن كل وجود ظاهري مستغرق في ديمومة الحسي " وإذا فإن الألم هو الذي يكشف لنا عن وجودنا الفردي في حدة قاسية تتمزق معها الرابطة التي كانت توثقنا بالكون"[2].

وفي أثناء ذلك تدرك هذه الذات معنى وجودها الحقيقي ومن ثم فهي تكشف عن المعادل السيكولوجي الذي يحافظ على التوازن الشخصي، العقلي والنفسي.

X) حوار الحضارات أو صراع"الأنا"و"الآخر"

إنها الظاهرة التي تصبو إلى الاقتراب من أطروحة تجلّ وجودي/معيشي في كثير من إبعادها،فقد أولاها الإنسان بفكره واهتماماته أهمية خاصة عبر العصور والأزمنة ،استطاع أن يحوصل كل الذي يحدث داخل مفهوم"الأنا"و"الأخر"وما يحدث بينهما من احتكاكات وتحديات تتجلى في وقائع وأحداث/التاريخ.

إن "الأنا" بحسب تعريف فريد له-باعتباره العضو المدرك-"...ليس فقط لما يصله من إحساسات تأتيه من الخارج،ولكنه يدرك أيضا الإحساسات المتأتية من الداخل...أجل

[1] عبد الغفار مكاوي : مدرسة الحكمة ، دار الكتاب العربي، ص 70.
[2] زكرياء إبراهيم : مشكلة الإنسان، مكتبة مصر،ط1، 1976، ص 32.

"الأنا"ذلك الجزء من الهو الذي تحول وتغيرت وظائفه من تأثير العالم الخارجي،فانتظم لإدراك الاستشارات وللمدافعة عن نفسه ضدها..."[1].

وباعتبار "الآخر"بانيا ومحافظا على ذلك التضاد الذي يتقاطع فيه وعي "الأنا"بوعي"الآخر"الذي يجدّ في مراقبته للأنا،والذي ينبغي له أن يتعاط معه لكي يعيش،فيصبح "الأنا"و"الآخر"ندّان لا ينفصل الواحد منهما عن الآخر في العيش الفردي أو الجماعي للواقع الإنساني.[2]

وما دام الحال كذلك فإن "الأنا"العربي يخرج عن هذا الإطار رغم كونه يمتح إيديولوجيته من مترادفين هما:العروبة والإسلام،مما يبرر لبعض الباحثين استبداله بالذات على الرغم من كون "يونغ"يرى بأن "الأنا"المركب من التصوّرات يشكل مركز حقل الوعي،وهو مالك لدرجة عالية من التواصل والهوية،لذا من الضروري أن نميز بين"الأنا"الذي هو موضوع وعي،و"الذات"التي هي موضوع كلية النفس بما فيها اللاوعي .

وبما أن"الأنا"مركز لحقل الوعي وأن"الذات"موضوع كلية للنفس البشرية،وبما أن العرب كغيرهم من السلالات البشرية كان لهم تشكلاتهم الحضرية التي إنبنت على اصطدامات مع الأنوات الأخرى-الفرس والروم وغيرهم من الأمم-أو حتى مع أنواتهم-التطاحن بين القبائل-،فقد تبلورت في"الذات"العربية قبل الإسلام-حقول من الوعي المسرة على الالتفاف حول الهوية التي كان من معالمها البارزة حضارة الكلمة-الشعر-حتى جاء الإسلام فازدادت روافد ذلك الوعي تنوعا ونصاعة حين برزت عن شرنقة الإسلام حضارة إنسانية أبهرت كل الأنوات.

ولقد دفع العرب/المسلمون ثمن ذلك البزوغ في امتداد مشاكسة الأخر وشراسة هجماته وتواليها عبر الأزمنة المتعاقبة حتى العصر الحديث،بداية من الفتوحات الإسلامية مرورا بالحروب الصليبية ووصولا إلى ظاهرة الفكر الإستشراقي،حيث كان القصد من وراء ذلك كله مغالبة"الأنا"العربي / الإسلامي والتقليل من شأنه ومحاصرته![3]

---

[1] سيغموند فرويد. المحاضرات الجديدة في التحليل النفسي، ت. الهادي عبد القادردار الهدى، الجزائر،1990،ص101.
[2] أنظوان روماتوس. -الذات ومقاوماتها-مجلة دراسات عربية العدد19،3يناير1983،ص7.
[3] نبيل سليمان. وعي الذات والعالم- دار الحوار للنشر والتوزيع ، اللاذيقية، سوريا ،الطبعة الأولى،1985،ص07.

ومعالجة لهذه الثغرة وبما أن الجزائر جزء لا يتجزأ من الوطن العربي،فإنه من الطبيعي أن نعتمد المتن السردي الروائي الجزائري،وفق جملة من الأسئلة تصب في كيفية تعاملنا نحن الجزائريين،مع الآخر،ومن هو هذا الآخر؟وما المدى الذي وصل إليه الوعي بذلك التواصل؟وهل أمكن لذلك التواصل التقليل من شأن الهوية؟وكيف تبلور ذلك التواصل مع "الآخر"ابتداء من مستوى المعيش إلى مستوى البنية السردية؟،والى غير ذلك من الأمثلة التي نطمع إلى الخوض فيها اتكاء على نص سردي نتصور أنه حامل لبعض هموم هذه الإشكالية (وهو نص رواية"كتاب الأمير").

يكشف التواصل المستديم مع النص الأدبي-الذي بين أيدينا-وعلى غرار نصوص أخرى سبقته عن كثافة من خلال تعبيره عن ثنائية ملازمة له هي الأنا/الأخر ثنائية لا تعترف بمنطق التقابل الوجودي الحتمي بين "الأنا"كذات تقابلها حتما أنوات أخرى،بل يذهب بنا التمادي في التفكير إلى الاعتقاد بأنها ثنائية اصطناعية فرضها"الآخر"-أي الفرنسي في كل تجلياته-إن بصيغة مباشرة أو غير مباشرة،وهي أمر ثابت ومدون في كل النصوص التاريخية والفنية،مما يغري بالبحث عن ذلك للكشف عن نوعية ذلك التفاعل الحاصل تاريخيا بين"الأنا"الجزائري وبين"الآخر"ومدى تجسده في منتجاتنا الفنية،باعتبارها تشكل الأساس الجوهري في بناء الذات والحضارة عبر صيرورة الزمن.

وعلى هذا الأساس يمكننا تصور التاريخ كحتمية وجودية تتواطأ مع"الآخر" ما يصيب المار عبر كوة الزمن التي تشكل محه/التاريخ،ومن ثم فإننا نبقى مندهشين أمام الذي يصنع التاريخ(أو هذا التاريخ)،ويساورنا اعتقاد قوي بأن التمظهرات التاريخية وما يليها من تجليات حضارية تبنى أولا في رحم التاريخ،وهي تمظهرات لصيقة بشكل قوي بغريزة الفرد/الإنسان،مما جعل ناتجها تجليات حضارية ومكمنها دافعا قويا للتطور والرقي.

وليس يخفى علينا أن المضان التاريخية والحضارية يسكنها ترابط قوي بين التجليات الحضارية وكذا أنواع العلاقات بين الأمم والشعوب حتى أضحى الدمار والمعاناة

والعنف،والشراسة والرقي والرفاهية رغم تنافرها وتناقضاتها قادرة على إنتاج منظومة جمالية وفنية وكذا مواقف إنسانية رائعة،وهو موضوع رواية"كتاب الأمير".[1]

فروايتنا إذا هي محاولة جادة للانتقال من مرحلة صراع الحضارات إلى مستوى إنساني أرقى يسمح للشعوب-على غرار الأفراد-بالتحاور،وهي عقبة كأداء يحاول الكاتب ومن ثم قراؤه أن يتخطوها دون أن يشكل ذلك أي تنازل على مستوى المبادئ والقيم!.

- لكن لابد من أن نوضح أسباب صعوبة هذه المهمة ذلك لأن أحداثا تاريخية جمة ساهمت في تشكيل اللاوعي الجمعي للشعب الجزائري بدأ بالتوسع القرطاجي[2] نحو الجزائر مما أدى إلى تصادم دموي بينهم وبين المملكتين النوميديتين/الشرقية والغربية،ثم مع الرومان ما أنتج حروبا كثيرة وطويلة المدى فوق الأراضي الجزائرية كان تأثيرها على"الأنا"جليا واضحا.
- الهيمنة الرومانية.
- كما كانت الجزائر أول فضاء يمارس فيه الرفض للخلافة الإسلامية حين تمكن"الآخر"من إنشاء أول دولة انفصالية عن تلك الخلافة في"تيهرت"،ولا يخفى على أحد ما رافق تلك النشأة من صراع مرير ومن تدمير ورعب،وتواصلت الأمور على هذا المنوال حتى صار لكل مدينة أمير وإمارة مستقلة عن جارتها،مما ساهم بصورة ملفتة للنظر إلى كثرة الحروب والمآسي وما رافقها من تدمير"الأنا".

ولقد كان دخول الإستعمار الفرنسي إلى الجزائر سنة1830الحلقة ما قبل الأخيرة في حلقات التشاكل والإرادة الصارخة من"الآخر"في الاستحواذ والهيمنة على"الأنا"عبر أزمنة مختلفة،وظف فيها"الآخر"كل الوسائل الممكنة،وما قول أحدهم بأن "الأمير عبد القادر" لم يكن بطل جنسية عربية في الجزائر،لأنها لم توجد،ولم يكن سياسيا يهدف إلى إدخال الحضارة الأوربية على مواطنيه الذين كانوا(...نصف برابر...)ولكنه كان مرابطا طموحا أراد أن يحل

---

[1] واسيني الأعرج:"كتاب الأمير"انظر الوقفات الأربع الأخيرة على سبيل المثال لا الحصر.

[2] محمد البشير الشنّ:سياسة الرومنة في بلاد المغرب،م.و.د،دون تاريخ،الجزائر.

نفسه محل الأتراك واستغل لتحقيق ذلك الهدف غفلة الفرنسيين ونسبه الشريف وشجاعته الشخصية[1]،إلاّ وسيلة دنيئة من تلك الوسائل التي تهدف إلى تشويه رموز هويتنا وسمعة أبطالنا.

إن الإحساس بوجود"الآخر"وبعلاقتنا الشرسة معه يخلف فينا برنامجا معرفيا يساهم بأسلوب ما،في بناء الوحدات الجمالية التي ننظر من خلالها إلى جزئيات حياتنا، فنحلل المحرم ونهين المقدس ونعلي من شأن الوضيع ونحط من ذي الشأن.

وهكذا يشوه"الآخر"بتسلطه ردة فعل الأنا،فيستحيل معها الحوار،ويصعب تجاوز مستوى الصراع الغرائزي الذي يسعى إلى إعادة الفطرة إلى مكانها الصحيح،وتبدو الدعوة إلى حوار الحضارات في ضل هذه الحالة النفسية المتأزمة مع الآخر ضربا من الخيال الذي يستنفد كل تصوراتنا السابقة ونحاول قلب الصفحة الدامية بشكل سريع مخافة أن يطول الصراع أكثر.

فالكاتب "واسيني الأعرج"وهو يحدد معالم هذا الحوار بين الأمير والسنيور ديبوش، لا ينسى أن يشير إلى الحالة النفسية للآخر-أي المستعمر الفرنسي-في هذه الفقرات المعبرة فعلا عن استحالة قيام حوار حضارات مادامت الذهنيات تهدف إلى مسخ الآخر،يقول ديبوش في معرض الحديث عن هدفه في التعرف على الأمير:"لا احد يستطيع أن يشعر بمأساة الأمير مثلما أشعر بها:

C'est l'être sans statut, je ne dis pas homme parce qu'il ne l'est pas, c'est difficile, mais c'est comme ça, la vie est des fois très injuste en vers les plus nobles…[2]"

ويواصل الكاتب في توضيح نوايا ديبوش من كل هذه الحوارات فيقول:"اعتقد أني كلما تذكرت الأمير سآتي إلى هذا المكان لأحج،كنت أريده مسيحيا يخدم رسالة المسيح العالية،وكنت مستعدا أن أرحل بصحبته إلى البابا لتعميده ليصير واحدا منا ولكنه كان أقوى

---

[1] بشير بويجرة محمد: "الأنا"و"الأخر""دراسات جزائرية،العدد03،ص171،جامعة وهران،الجزائر،مارس2006

[2] واسيني الأعرج:"كتاب الأمير"،ص 542.

من أن يكون رجل دين واحد،فقد كان مسلما في قلب كل المعارك الكبرى لمصلحة الإنسانية...![1]

يدرك القارئ سريعا أن المسافة التي على"الآخر"أن يقطعها من أجل ملاقاة الأنا الجزائري هي مسافة طويلة، إذا كان هذا هو تصورهم لمفهوم الحضارة،وتبقى الشخصية تعاني من ضغوط جبارة من اجل مسخها.

إنها محاولة إلغاء الآخر وهو الأمر الذي يستحيل معه الحوار الإنساني الراقي،ولقد أحسن الكاتب بالنبش في الأرشيف التاريخي لشخصية ديبوش،حتى تتضح محنة الأمير في دينه وقيمه!.

وإذا يقدم واسيني الأعرج"كتاب الأمير"على شكل رقية للقارئ المتعطش إلى معرفة الحقيقة و إلى تجاوز الراهن إلى مستقبل لا يعيقه الماضي بأحزانه،ومن ثم فإن مراعاة العامل النفسي هي التي تفتح أبواب الصمت المغلقة منذ آلاف السنين في وجه"الآخر".

XI) إستراتيجية التجاوز في كتاب الأمير:

إن الاقتراب من هذه الظاهرة في تراثنا السردي-أي الرواية الجزائرية-يقتضي منا الاقتراب من مفهوم التاريخ والتاريخي والبحث في علاقة العملية الإبداعية بالتاريخ. الشيء الذي يدفعنا في البحث في العلاقة الإبداعية بالتاريخ كمرجعية،فقد أصبحت الرواية الجديدة تاريخا متخيلا ذا زمنية متميزة داخل التاريخ الموضوعي،فهي ليست مجرد سرد أدبي للتاريخ الموضوعي في بنيته الحديثة،فقد أصبحت التاريخ الإبداعي العميق المتخيل-وهذا واضح في أعمال واسيني الأعرج،(نوار اللوز،رمل الماية،"كتاب الأمير")لهذا التاريخ الحدثي الذي يجاوز المظاهر الحدثية ليغوص في"الماوراء"وفي الباطن،وفيما بين الأفراد والجماعات والأحداث والوقائع الجزئية والعامة،الذاتية والجماعية من مشاعر وهواجس ورغبات وتطلعات وأزمات ومؤامرات،وأوضاع نفسية واجتماعية وقومية وعالمية وكونية[2]،وبالتالي أصبحت الكتابة الإبداعية التاريخية متعددة المستويات والأبعاد التي تتسم بالسطحية من ناحية المعالجة،وتراكمية

---

[1] المرجع السابق،ص 542.

[2] محمود أمين العالم: الرواية بين زمنيتها،فصول،ع1،ربيع 1993،ص 15-16.

الاتجاه الأحادي،وانتقلت الرواية نفسها من السرد المباشر للتضاريس الخارجية لبعض الأحداث الفعلية وإن أضافت-أحيانا-إليها بعض التلوينات والعناصر والأساليب والدلالات التخييلية[1].

إنّ التاريخ في رواية"كتاب الأمير"هو إستراتيجية لتجاوز الأزمة الحضارية التي نحن عالقون فيها،حيث يصبح الوعي الإبداعي للنسيج العميق المتشابك لثرواتنا الإنسانية التاريخية،تعبر بمستويات إبداعية ودلالية مختلفة عن هذا الفيض الإنساني المتدفق، وهي على اختلاف رؤاها وابنيتها الجمالية تمثل الوعي الإبداعي الكاشف عن جوهر مفارقات التاريخ الجزائري،وتناقضاته وصراعاته وأزماته وفواجعه.

إن المعطى المعرفي لما هو تاريخي ليس في ضوء التحليل الأخير سوى المادة الحية المكونة من الخبرة والمعاناة والتجربة،وهي بذلك تحدد القدرة على الوصول والديمومة على التواصل. وبالتالي تحقق المعطيات الجديدة التي تحمل القيم الإنسانية-الغائبة في تاريخ الجزائر الدامي- وصحيح أن فن الرواية لا يمكن أن يختزل إلى مجرد معرفة،فلا بد إذا أن ننظر إليه بنظرة مغايرة لمعنى الكلمة في بعدها الفلسفي.

إن عمل الكاتب الإبداعي في رواية"كتاب الأمير"هو إعادة انتشار وخلق العالم من خلال الاعتماد على المرجعية التاريخية والمخيال،فتضحي الرواية كترا يعج بالحياة تتقاطر إلى الأنفس،لأنه يمثل الحلقة المفقودة في تاريخنا، يمثل الفضاء اليومي الذي نمثل نحن امتداده الطبيعي،ومن الضروري أن يعرف الإنسان الجزائري أن له أصلا وجذورا،فيتجاوز بذلك عقدة المجهول ومن ثم عقدة التيه.

- **الرواية الجزائرية:المسار والتحول**

إن السياق التاريخي للرواية الجزائرية يكشف أن الروائيين الجزائريين قد اتجهوا إلى صياغة تمجد لحظة الاستقلال وحدث النصر وما يتولد عنهما من مشاعر نخوة ورغبة في إثبات مقومات الهوية المستلبة، والتعبير عن الموقف السياسي[2]،لذلك جاءت نصوص وطار، ابن هدوقة،واسيني الأعرج،مرزاق بقطاش وغيرهم معتمدة على تاريخ معيش عبر الذاكرة .

---

[1] المرجع السابق،ص 16.

[2] بوشوشة بن جمعة: إتجاهات الرواية في المغرب العربي،المغاربي للطباعة والنشر،ط1،1999،ص82.

التجربة،ومعنى ذلك أن رواية السبعينات ونهاية الثمانينات رواية تاريخية،وتاريخيتها تتصل برؤيتها أكثر مما تتصل بحدثها،أي أن رسم الشخصية نابع من خصوصية تاريخها الثوري والنضالي[1]،وما يتولد عن ذلك من طابع المقاومة القادرة على استحضار صورة الصراع-صراع الأنا والآخر-فمثلت هذه الرواية انطلاقا من هذه العلاقة الإشكالية وتوترها بين حدي المشروعية التاريخية الثورية التي تجعل من تاريخ اليمين أبا شرعيا يضفي الأصالة والعمق على هوية الانتماء لفلسفة الثورة،وبين التمرد على هذه الشرعية بخطاب يساري،يجعل الانتماء إلى تاريخ الثورة انقطاعا وانفصالا عن أشكال الوصايا الأبوية لليمين الثوري[2]،الذي فقد نظامه المعرفي وعناصره الشرعية،وبالتالي أزمة المسار التاريخي للثورة النابعة من استغلالها الرمز التاريخي لتخلق ذاتها،وبالتالي ظهرت الكتابة الروائية لا كتأريخ للثورة وتناقضاتها و مآسيها بل تأريخ خارج عن حدود المنطق التاريخي، لتجعل من تاريخ السلطة سندا للانتصار على تاريخ اليسار الثوري!.

إن تجاوز الرواية الجزائرية لعتبة التسعينات وما بعدها يعني أن التاريخ هو اختبار الواقع الإنساني أو التاريخ ومآسيه وتجاوزهما، لأن الماضي لا ينفصل عن الحاضر وكذا لا ينفصل عن المستقبل فالترابط يمثل"...حقيقة حية تمتد وتنمو وتتطور بحكم التتابع الزمني أو التابعة الزمنية،في التعامل مع القيم الحية من الماضي والتاريخ،وهذه العملية لاشك انها بحاجة إلى ذهنية حية قادرة على إغناء وتعميق الواقع الحاضر بالموروث الحسي والنفسي والاجتماعي من خلال حركة الجدل الإنساني".[3]

إن رواية واسيني الأعرج"كتاب الأمير"تمثل مرحلة جديدة من العلاقة مع التاريخ الجزائري موضوعا ومضمونا ومنظور نحو أفق تجاوز أزمة"الأنا"الجزائري تجاه"الآخر"،حيث تشكل فضاء مغاير فيه معطيات سوسيو ثقافية وتاريخية وسياسية،تشير إلى أن التاريخ"رموز" مليئة بالحياة والإيحاء فليس مجديا إعادة تسجيله بهيكله،ولكن باكتشاف القدرات الحية الموحية

---

[1] عبد الرزاق عيد: محمد جمال باروت،الرواية والتاريخ،دار الحوار، الدار البيضاء، ط1، 1991 ،ص11.

[2] د.عبد الوهاب بوشليحة: استراتيجية الكتابة التاريخية في الرواية"كتاب الأمير"مجلة دراسات جزائرية، العدد 03، وهران،ص130.

[3] عباس عبد حاسم: القصة العراقية بين المعاصرة والموروث الحضاري،مجلة الطليعة، منشورات دار الثقافة والإعلام العراق، ع6،حزيران1977،ص ص32،33.

والملهمة للإنسان-في الألفية الثالثة-لإعادة بناء نفسه بوعي جديد"[1]،في علاقته الإنسانية بالآخر،ذلك أن المفهوم النقدي الراسخ بالمبادرة التاريخية التي تسمح للكاتب الروائي مثلا بتجاوزه للأحقاد الدفينة والضغائن المتوارثة،شريطة أن يتم هذا التجاوز في إطار الوعي بالظروف التاريخية التي أنتجت فيها لا عقلانية الإنسان تلك الظروف،ففي "النطاق الذي يتميز فيه هذا العالم الجديد،العالم الحديث عن العالم القديم بانفتاحه عن المستقبل،تحصل بداية عصر تاريخي(...)يحتوي الوعي التاريخي على علاقة بين الأزمنة(...)،إن حاضرا يفهم نفسه كرهينة ولتحقيق الزمن الحاضر بدءا من أفق الأزمنة الجديدة فهو مجبر على إعادة إنتاج القطيعة بين الأزمنة الجديدة والماضي في شكل تجدد مستمر"[2].

إن رواية"كتاب الأمير"هي صدى الأمس البعيد لجيل ليس جيل واسيني الأعرج،يستحضرها مستندا في ذلك إلى مرجعية فكرية وثقافية في الإطلاع على مرحلة من تاريخ الجزائر الحديث،فسؤال التخييل كما تبلوره الرواية يجعل التاريخ قابلا للتجدد،سؤال الكتابة المنفتح على لغات وخطابات ورؤى،ومن ثم فإنه يتطلع إلى الإنتماء إلى سؤال الثقافة والفكر حين يعيد تأمل الواقع الفكري،وبعيدا عن علاقة القاهر والمقهور هناك اشتباكا بين هذين الطرفين يستهدف"العثور على الخيط الشيطاني في التاريخ،الذي يجعل الإنسان أقل إنسانية،إن لم نقل مشيئا بهذه الضرورة الشيطانية التي تجعل الحياة والعالم أكثر بشاعة،فلا بد من اكتشاف هذه اللمسات الإنسانية التي تومض في الضمير الإنساني،في عالم الخراب".[3]

وإذا كانت لحظة التقاطع بين الأنا والآخر،في التاريخ الجزائري والفرنسي الحديث،هي الأساس في تشكل لوحة الثقافة الإنسانية،فإلى أي مدى استطاعت الرواية إنتاج المعامل الفني الجمالي للإشكالية المركزية التي تشغل واسيني الأعرج -الجيل-وأجيال أخرى،لتطرح السؤال التالي:"إلى أي مدى يستطيع المثقف-الروائي-تجاوز لحظة التاريخ الوطني؟"[4].

---

[1] طراد الكبيسي: أطروحات حول التراث،آفاق عربية ،ع6،شباط1977،ص51.
[2] محمد سبيلا عبد السلام بن عبد العلي:إدفاتر فلسفية، دار توبقال،القاهرة1983،ص50.
[3] عبد الرزاق عيد،محمد جمال باروت،الرواية والتاريخ، دار الحوار،ط1،1991،ص69.
[4] د.عبد الوهاب بوشليحة: دراسات جزائرية،ع 03 ،مارس2006 ، ص 132 ،منشورات دار الأديب.

وعلى هذا الأساس فإن إستراتجية التجاوز وإعادة النظر تقتضي مغالبة الثنائيات التقليدية كثنائية الروح/المادة،الخير/الشر،الإسلام،المسيحية،للوقوف موقف الناقد المتفحص الذي يقرأ الأحداث ويؤسس المنظور الجديد،من هذا المنطق يعيد واسيني الأعرج النظر بوقائع التاريخ في محاولة لتأسيس أرضية لمشروع الثقافة العربية في الجزائر.

إن الروائي-واسيني الأعرج-يمثل ذاتا أخرى وتاريخا آخر،والرواية التاريخية التي لا تنفصل عن الأدب تتكشف عن ذاكرة أخرى ولغة أخرى،ونص آخر،يختلف عن التاريخ الرسمي والمدونة التاريخية عموما،فهي رواية تجاوز الآخر في صورته القديمة-الاستعمار-وتشكل تصورا جديدا للإنسان والثقافة،لعامة الناس،للسلطان الديني والدنيوي.

وإذا فنحن بصدد رواية تلجأ إلى إستراتجية التقابل والتوازي،فقد كان الأمير يمثل الفرد مقابل الجماعة(القبائل)والتجاوز مقابل الاحتياط،والانتماء في مقابل الضياع،والحياة في مقابل الموت،فشخصية الأمير"تستمد الثقة الفردانية بالذات والوعي بقيمتها الخاصة من الداخل و من أعمق أعماق الشخصية،ولكنها تستقي من الخارج لأن الأمر يتعلق بالتفسير الإيديولوجي لوضعية مجتمعية ومن هذه الحالة فإن نبرات الاحتجاج الفعال الواثق من نفسه هي التي تسيطر على النشاط الذهني،ولا يبقى مجال للعقلية المستسلمة الخائفة،الفكر القبلي الدوغمائي-وهنا بالضبط توجد الأرضية-المشروع-الأكثر ملاءمة لنمو النشاط الذهني والسياسي،من الناحية الإيديولوجية"[1].

لكن واقع المقاومة كشف عن خواء استراتيجي لقبائل الجزائر عموما كما يوضح ذلك هذا المقطع من الرواية:"مشكلة القبائل الأشراف أنها ما تزال تظن أن الانتصارات تأتي هكذا بقدرة قادر،إننا اليوم لا نملك الآلة الفرنسية المدمرة."[2]

ومن ثم تنتقل الرواية إلى الحوار كمرحلة أخرى للتجاوز،تجاوز المأزق الحربي،الأزمة النفسية،ذلك أن"الحوار ينشأ مع نشأة الحاجة،سواء أكان هذا الحوار داخليا أم خارجيا،وبقدر شدة الحاجة وإلحاحها بقدر ما تكون طبيعة هذا الحوار،ويمكن أن ندخل ضمن نطاق

---

[1] مخائيل باختين:الماركسية وفلسفة اللغة،ترجمة محمد البكري ويمنى العميد،دار توبقال،ص124.
[2] واسيني الأعرج: كتاب الأمير ، ص368.

الحاجات البشرية ما اصطلح على تسميته بالميول والاتجاهات والقيم،فكلها توجه الإنسان نحو اكتشاف مبدأ أو التزام بوجهة نظر أو الانتماء إلى فكرة معينة أو إيديولوجيا بعينها"[1]،أي أن الحوار بين"الأنا"و"الآخر"،الأمير و ديبوش،ليس مجرد إستغراق في مناقشة الذات في أمر من الأمور في أي وقت وتحت ظل أي ظرف،بل هو مشروط بما هو إنساني وما هو عقلي،وما هو وجداني،ما هو جمالي،بالإضافة إلى المستوى النفسي!.

وإذا كان شكل التواصل المعرفي الإنساني في أبعاده الحضارية"يؤثر في سيرورة الحوار والاتفاق والاختلاف الحاسم بين مكونات مجتمعيه وثقافية محكوم عليها بالتواصل،فهو ليس تبادلا هادئا دائما،بل هو أيضا تفاعل مخترق"[1]بين الأنساق الثقافية بمرجعيتها الفكرية وحتى العقدية والتي تعمل على خصوبة فلسفة التواصل وإبداعيتها على مستوى الفكر الحضاري بين شخصيتين مختلفتين كل الاختلاف،كشخصية الأميرو شخصية ديبوش.

إن البعد الأساسي المكتشف في فلسفة الأمير وديبوش هو علاقة الإنسان بالإنسان،وعلاقة الإنسان بالكون،ولأن هذا البعد مرتبط بأبعاد أخرى،فقد تقاطع الصوتان وتشابكا في الرؤية والموقف،وهذا لا يعني أن الرؤية والموقف قد أحاطا بترسبات العهود القديمة،الأمر الذي يلخصه الكاتب في الفقرة التالية"لا أعتقد أنا وصلنا إلى هذا الحد أيها السلطان الكريم،إلا إذا لم نكن نتحدث عن كائن إسمه إنسان،الإنسانية يا سيدي عبد القادر استحقاق وليست إرثا سهلا،معك حق،الاستحقاق يحتاج إلى مجهودات دائمة للوصول إلى تحقيقه،ديننا يقول ذلك،يقضي الإنسان العمر كله بحثا عن تأكيد إنسانيته لأن كل ما يحيط به عبارة عن مزالق متعددة عليه تفاديها بشهامة وعزة نفس"[2].

إن المصير القائم هنا بين الشخصيتين،يتلخص كما يقول ديبوش في"الصراع من أجل الكلمة،ضد كلمة أخرى"[3].

---

1 مصري عبد الحميد جندرة : سيكولوجيا الحوار،مجلة الموضة ، ع 196 ، القاهرة ،1978 ، ص 34.
2 واسيني الأعرج:كتاب الأمير،ص126.
3 المصدر نفسه،ص126.
4 المصدر نفسه،ص126.

فالمتخيل الإسلامي والمسيحي كما تصوغه الشخصيتان الأمير وديبوش،يتأسس على الإدراك للحكمة الإنسانية، معتمدا في الوقت ذاته على قاعدة الحب، وقتل الشر.

وعلى هذا الأساس فإن تعادلية الأمير وديبوش،الإسلام والمسيحية،فهي الأداة التي تتجاوز بالإنسان أرض الغموض إلى سماء الوضوح المعرفي،إلى ما استطاع الإنسان تحقيقه بالمثابرة على كشف المسكوت عنه في ما يخص تاريخيه وإنسانيته وحضارته.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

الخاتمة

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

خاتـــمـــــة:

انتهى هذا البحث الذي يعتبر مقاربة نظرية تطبيقية إلى النتائج التالية:

1- اشتغال النص السردي على شخصيتين أساسيتين هما الأمير عبد القادر والسنيور ديبوش.

2- تعدد الأزمنة والفضاءات بتعدد الشخصيات.

3- تعدد الأمكنة،ابتداء من الفضاء الجغرافي الخارجي إلى الأمكنة المتعلقة بالهوية،هوية الأنا والآخر.

4- بنية النص السردي المرتبطة ارتباطا وثيقا بتقنية استعمال الزمن.

5- تعدد عوالم الرواية بتعدد الأزمنة فيها، زمن الخطاب،زمن الرواية،زمن السرد.

6- الكشف عن البعد الإيجابي لرواية"كتاب الأمير"بمعنى أن الكاتب لا يبدي رأيه بصراحة دائما وإنما يشتغل في أغلب الأحيان على عنصر الإيحاء.

7- أن الرواية تنفتح على عدة قراءات ومن ثم اكتشفت الدراسة على ثرائها الفني والفكري على حد سواء.

8- ارتكاز الرواية على ظاهرة تأويل التاريخ،أي تفسير التاريخ من منظور جديد،للكشف عن المسكوت عنه.

9- المراوحة بين الثابت والمتحول عند استنطاق الشخصيات والأحداث.

10- المراوحة بين القديم والجديد في بناء الرواية.

11- ظاهرة التعتيق في رواية "كتاب الأمير".

12- اختراق الرواية بوصفها زمنا ماضيا للحاضر والمستقبل.

13- التصوف:أو المعادل السيكلوجي عند الأمير.

14- حوار الحضارات،معضلة،الأنا والآخر في رواية"كتاب الأمير".

15- قدرة الكاتب على تجاوز هذه الثنائية(الأنا والآخر)إلى أفق المعادلة بين الطرفين.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

ورغم أن الرواية تبقى مفتوحة على آفاق أوسع وأرحب إلاّ أننا في هذا البحث لم نكن نطمح إلى أكثر من استجلاء العناصر التي رأينها أساسية لإثبات شعرية التاريخ في هذه الرواية،ذلك أن أول صفة تميزها هي التنوع على جميع المستويات،فهي رواية تجمع بين شخصيات مختلفة حد الاختلاف،بحيث ترتكز على ثنائيات: المسيحي/المسلم،الخير/الشر...والتي وفق الكاتب في جعلها تتحرك وفق منطق إنساني يتجاوز الراهن،كما استطاع الكاتب أن ينقل الشخصيات من مستوى التضاد إلى مستوى الحوار الإنساني،وهو بذلك يتجاوز الراهن إلى المستقبل وهو حجر الأساس الذي تشتغل عليه الرواية.

إن العنوان يوحي بأن الرواية أقرب ما تكون إلى سيرة ذاتية للأمير عبد القادر،إلاّ أن القارئ سرعان ما يكشف أن الأمير لم يصنع التاريخ وحده،فقد عرض الكاتب إلى ظاهرة التدافع التي مرت بها الجزائر في هذه الفترة،وأدخل على أحداث التاريخ ما أتصل بها من شخصيات،فكان كمن يهدم ليعيد بناء الماضي وفق ما توفر لديه من أرشيف،نبش فه الكاتب كمن يبحث عن بقايا بنايات قديمة!.

فاتضح لنا أن الكاتب يبني سيرة ذاتية للإنسانية في ذلك الزمن ومن ثم فهو يعيد الأمور إلى نصابها،حتى تكون الانطلاقة على أسس متينة،وقد شكل هذا الأمر عنصري الجدة والمفاجأة اللذين تعتمد عليهما الرواية الناجحة.

وإذن فنحن أمام أسلوب جديد في المكاشفة، فكل المسكوت عنه يقدم إلى القارئ على طبق من ذهب،فهو عنصر من عناصر التشويق التي وفرت متعة القراءة والتي هي بدورها شرط من شروط الرواية الناجحة،فإذا توفرت ألأعمال الأدبية على هذا العنصر فلا شك أن مؤشر الشعرية شديد الحضور في هذا العمل الفني.

لم يكن توظيف التاريخ في رواية"كتاب الأمير"كعنصر زمني محايد،وإنما كان استنطاقا للمعلومة التاريخية الواحدة تلو الأخرى،وإخضاعها لعامل التخييل، الشيء الذي وسع عملية الإدراك لدى القارئ،الذي لا شك يبحث عن تجربة متشابهة لتجربته في هذه الرواية،فكلما أقترب العمل الفني من وجدان القارئ كلما تولد ذلك الحس الشعري،فهي رواية تذهب

ملاقاة التساؤلات الإنسان الجزائري على مستويات متعددة،أبرزها: إحياء الذاكرة الجماعية وإعادة بناء الوعي الجمعي،وتصحيح بعض المفاهيم البالية حول شخصية الأمير.

كل هذه العناصر تكشف عنها رواية" كتاب الأمير"وأكثر،بحيث يمكن قراءة الرواية وفقا لتقسيمها إلى وقفات والبدء من حيث ينتهي الراوي،فهي تخترق الزمن التاريخي بأطروحاتها المتنوعة،فليس هم القارئ إعادة بناء الرواية وفق التسلسل الزمني للأحداث،ولكن همه اكتشاف البنية الفكرية التي تزخر بها هذه الرواية.

إننا في هذا البحث لم ننته من اكتشاف عناصر الشعرية إلاّ لنكتشف أننا انتهينا إلى بداية مبحث آخر تقتضيه دراسة أكثر توسعا للمنظور، فهي إذا رواية متواصلة التجدد،تتوسع مواضيعها بتجدد القراءات وتنوعها.

ولهذا نأمل أن تصل الدراسات في المستقبل إلى اكتشاف هذه الأمور وتوضيحها بما يفيد القراء والدارسين.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

قائمة المصادر والمراجع

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

أولا :المصـــــــــادر :

1) القرءان العظيم.

2)أفلاطون، محاورات أفلاطون، ت : زكي نجيب محمود، مطبقة لجنة التأليف والترجمة. القاهرة ،1966.

3)حبيبي إيميل: الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي الإعلام المتشائل ، منظمة التحرير الفلسطينية ، دائرة الإعلام والثقافة ، بيروت ، 1980.

4)ابن رشيق القيرواني : العمدة ، دار المعارف، ط1، القاهرة، 1976 .

5)ابن سلام الجمحي : طبقات الشعراء ، الهيئة المصرية للكتاب، ط1، القاهرة 1979.

6)عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإنجاز، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، 2005.

7)عبد القادر الرازي: مختار الصحاح ، مادة الزمن، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، 2005.

8)ابن قتيبة : الشعر ،ج 1، دار المعارف، القاهرة، 1980.

9)قدامة بن جعفر : نقد الشعر ، دار المعارف، القاهرة 1979.

10)المقريزي :خطط :ج1، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، 1981.

11) ابن منظور : لسان العرب ، ج1. دار صادر، بيروت، لبنان ، ط1، 1997.

12) أبو هلال العسكري: الصناعتين، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، 1979.

13) واسيني الأعرج : – كتاب الأمير منشورات الفضاء الحر، الجزائر، ط1، 2004.

– رمل الماية، فاجعة الليلة السابعة بعد الألف، دار كنعان ، دمشق، ط1، 1993 .

ثانيا : المراجع العربية :

1- أحمد الجوة : بحوث في الشعرية ، مفاهيم واتجاهات، مطبعة التسفير الفني، صفاقس، الجمهورية التونسية ، 2004.

2- أحمد طالب: مفهوم الزمان ودلالته في الفلسفة والأدب، بين النظرية والتطبيق، دار الغرب للنشر والتوزيع، ط 2000.

3- آمنة يوسف: تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط 1997.

4- بشير القمري: شعرية النص الروائي، شركة البيادر للنشر والتوزيع ، الرباط، د. ت، 1991.

5- بشير بويجرة محمد: بنية الزمن في الخطب الروائي الجزائري، الدر الغرب للنشر والتوزيع، الجزائر.

6- بوشوشة بن جمعة : اتجاهات الرواية في المغرب العربي، المغاربي للطباعة والنشر، ط1، 1999.

7- توفيق الزيدي: مفهوم الأدبية في التراث النقدي إلى نهاية القرن الربع، مجموعة من الأساتذة، سلسلة صادر، سنة 1985.

8- جماعة من الباحثين: نظرية المنهج الشكلي، ترجمة إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين، الدار البيضاء، ط1، 1985.

9- جميل صليبا : المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني، ط 1994.

10- حامد أبو أحمد : نظرية اللغة الأدبية، مكتبة غريب الفجالة، مصر، د. ت.

11- حبيب مؤنسي: شعرية المشهد في الإبداع الأدبي، در الغرب للنشر والتوزيع، الجزائر، ط2003.

12- حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، الفضاء، الزمن، الشخصية، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1990.

13- حسن نجمي: شعرية الفضاء، المتخيل والهوية في الرواية العربية، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء، المغرب، ط2000.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

14- حسن ناظم : مفاهيم الشعرية، دراسة في الأصول والمنهج، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1994.

15- لحميداني حميد : بنية النص السردي، من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطبعة والنشر والتوزيع بيروت، 1993.

16- رشيد بن مالك: البنية السردية في النظرية السيميائية، دار الحكمة، الجزائر، 2000.

17- قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص (إنجليزي – فرنسي – عربي) دار الحكمة، الجزائر، 2000.

18- رضوى عاشور: غرناطة، مريم والرحيل، دار الهلال، القاهرة، 1994.

19- زكرياء إبراهيم : مشكلة البنية، مكتبة مصر، ط1، 1976.

20- زكي العشماوي: قضايا النقد الأدبي بين القديم والجديد، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، 1984.

21- سامي إسماعيل: جماليات التلقي، دراسة في نظرية التلقي عند هانس روبرت ياوس وفولفقان إيزر، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2002.

22- سامي سويداني : أبحاث في النص الروائي العربي، مؤسسة البحاث العربية، بيروت، 1987.

23- سعيد توفيق: الخبرة الجمالية، دراسة في فلسفة الجمال الظاهرتية، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، 2001.

24- سعيد يقطين : تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء 1989.

- قال الراوي- البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب ط1، 1997.

25- سمير الحاج شاهين : لحظة الأبدية، دراسة الزمان في أدب القرن العشرين، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1980.

26- سيزا أحمد قاسم : بناء الرواية، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، الهيئة المصرية للكتاب، 1984.

27- السيد إبراهيم : نظرية الرواية، دار قباء للطبعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1998.

28- عبد الحميد بورايو : منطق السرد، دراسة في القصة الجزائرية الحديثة، المطبوعات الجامعية، 1994.

29- عبد الحميد زوزو: مراسلات الأمير عبد القادر، مع الجنرال دي ميشيل، ووثائق خاصة بتاريخ الجزائر في عهد الأمير، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر. ط1، 2006.

30- عبد الحميد المحيدين : التقنيات السردية في رواية عبد الرحمن منيف، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، ط1، 1999.

31- عبد الرزاق عيد، محمد جمال باروت: الرواية والتاريخ، دار الحوار 1991.

32- عبد السلام الشاذلي: شخصية المثقف في الرواية العربية الحديثة، دار الحداثة، بيروت، 1985.

33- عبد السلام المسدي : الأسلوب والأسلوبية، الدار العربية للكتاب ليبيا، تونس، 1977.

34- عبد الصمد زايد : مفهوم الزمن ودلالته، الدار العربية للكتاب، ليبيا، 1988.

35- عبد القادر الرازي: مادة الزمن، تحقيق إبراهيم زهرة، دار الكتاب العربي – بيروت، لبنان ط 2000.

36- عبد القادر شرشار : تحليل الخطاب الأدبي، قضايا النص، محاضرات في الآداب الأجنبية، معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة زهران 1988.

37- عبد الله العروي: مفهوم التاريخ، المركز الثقافي العربي، بيروت 1992، ط1.

38- عبد الله إبراهيم : المتخيل السردي، مقاربات في الرؤية والدلالة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط 1990.

39- عبد المالك مرتاض: تحليل الخطاب السردي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1991.

- البنية الزمنية في النص الروائي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د. ت.

- في نظرية الرواية، عالم المعرفة ، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، الكويت، ط1998.

40- عبد المحسن طه بدر: تطور الرواية العربية المعاصرة في مصر، دار المعارف، مصر، ط1، 1963.

- الرؤية والأداة، دار الثقافة للطباعة، القاهرة، 1978.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

41- عبد الوهاب الرقاقي وهند بن صالح : أدبية الرحلة في رسالة الغفران، دار محمد الحابي، الجمهورية التونسية، ط1، 1999.

42- عثمان الميلودي : الشعرية التوليدية، شركة النشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط1، 2000.

43- عمر محمد الطالب: مناهج الدراسات الأدبية الحدية، دار اليسر للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، 1988.

44- عمر مهيبل : البنيوية في الفكر الفلسفي المعاصر، ديوان المطبوعات الجزائرية، ط1، 1993.

45- فاضل تامر: اللغة الثانية في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ، المغرب ط1 ، 1994.

46- فيصل دراج : الرواية وتأويل التاريخ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2004.

- الرواية والرواية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط2، 2000.

47- قاسم المقدادي : هندسة المعنى في السرد الأسطوري الملحمي، دار السؤال للطباعة والنشر، دمشق ط2، 1984.

48- محمد السويتري : النقد البنيوي والنص الروائي – نماذج تحليلية من النقد العربي، إفريقيا الشرق، ط 1991.

49- محمد عبد الستار عثمان: المدينة الإسلامية، عالم المعرفة، سلسلة يصدرها المجلس الثقافي والفنون والآداب، الكويت، عدد 128، آب 1988.

50- محمد عزام: البطل الإشكالي في الرواية العربية، دار الهلال دمشق، 1992.

- فضاء النص الروائي، مقاربة بنيوية تكوينية، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا، ط 1996.

- الفهلوي، بطل العصر في الرواية الحديثة، دار الأهلي، دمشق، 1993.

51- محمد البشير الشني: سياسة الرومنة في بلاد المغرب، د.ت، الجزائر.

52- محمد الهادي الطرابلسي: بحوث في النص الأدبي، (تونس) ، الدار العربية للكتاب، تونس 1988.

53- مراد عبد الرحمن مبروك: بناء الزمن في الرواية المعاصرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، سنة 1998.

54- موسى سليمان : الأدب القصصي عند العرب، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط3، 1960.

55- نبيل علي : الثقافة العربية وعصر المعلومات، عالم المعرفة ، عدد 276.

- وعي الذات والعالم، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، الاذقية، ط1، 1985.

56- نور الدين السيد: الأسلوبية في النقد الأدبي الحديث، أطروحة دكتوراه دولة، إشراف الدكتور محمد حجار، جامعة الجزائر 1992.

- الأسلوبية وتحليل الخطاب، دراسة في النقد العربي الحديث، تحليل الخطاب الشعري والسردي، دار هومة للطباعة والنشر، الجزائر، 1997، ج1 .

57- ياسين النصر: الرواية والمكان ، الموسوعة الصغيرة، ع 195، تصدرها دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، وزارة الثقافة والإعلام 1980.

58- يمنى طريف الخولي: القطيعة المعرفية والفكر العربي المعاصر، في " قضايا فكرية" قضايا فكرية للنشر والتوزيع، القاهرة يوليو 1995.

ثالثا: المراجع المترجمة :

1) أرسطو طاليس : ترجمة عبد الرحمن بدوي (الأرسطو) ، دار الثقافة ، بيروت.

2) آلان روب جرييه : نحـــو روايـــة جديدة، ت : مصطفى إبراهيم، دار المعارف، مصر، ط 1984.

3) برنار فاليط : النص الروائي، تقنيات ومناهج ترجمة رشيد بن جدو، المجلس الأعلى للثقافة، طبع الهيئة العامة للشؤون الأميرالية ، 1999.

4) بوريس إيخنباوم: نظرية المنهج الشكلي، ت: إبراهيم الخطيب، بيروت، الرباط، 1981.

5) تزفتان تودوروف: نقد النقد، ت: الدكتور سامي سويدان، بغداد.

- الشعرية ، ت شكري المبخوت، ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، ط2، 1998، الدار البيضاء.

6) جان بياجيه : البنيوية، ترجمة عارف منيمنة وبشير أوبري، منشورات عويدات، بيروت، ط3، 1983.

7) جان ركاردو : قضايا الرواية الجديدة، ت: صياح الجهيم، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق 1977.

8) جورج لوكاتش: الرواية، ت: مرزاق بقطاش، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر.

9) جيرار جينيت : خطاب الحكاية – بحث في المنهج – ت: محمد معتصم عبد الجليل الأزردي، عمر الحلي، منشورات الاختلاف الجزائر، ط 1998.

10) روبرت هولب: نظرية التلقي، ترجمة عز الدين إسماعيل، النادي الثقافي الأدبي، جدة، ط1، 1994.

11) روجير فاولر : اللسانيات والرواية، ت: الدكتور أحمد مؤمن، شركة التوزيع المدارس – الدار البيضاء، ط1، 2000.

12) رولان بورونوف وريال أويلي : معضلات الفضاء والفضاء الروائي، ترجمة عبد الرحيم حزل، إفريقيا الشرق، ط 2002.

13) غاستون باشلار: جماليات المكان، ت: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر والتوزيع ، بيروت، لبنان، ط 1996.

14) ميخائيل باختين : الماركسية وفلسفة اللغة، ت محمد البكري، ويمنى العيد، دار توبقال الدار البيضاء، ط1، 1986.

سلسلة دراسات أدبية، ت. جميل شحيد، معهد الإنماء والهيئة القومية للبحث العلمي، طرابلس، ليبيا 1982.

- الخطـــــاب الروائي، ترجمة محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، 1987.

15) ميشال بوتور : بحوث في الرواية الجديدة، ترجمة فريد أنطونيوس، مكتبة الفكر الجامعي، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، ط1، 1971.

16) هانري شولز: السيميوطيقا والتفسير، ت: علي الخولي، الدار المصرية للنشر والتوزيع، القاهرة 1982.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

رابعا: المراجع الأجنبية:

1) Dominique Maingueneau : Le concept de la littérature. Ed. Mouton, Paris, 1974.
2) François Plazanet : Pour lire le récit, Ed. de Boeck , Bruxelles , paris, 1980.
3) Gérard Desson : Introduction de la poétique, approches des théories de la littérature, Paris , 2000.
4) Gérard Genette : Genre, type, mode poétique, Ed. Seuil, paris 1977.
5) Jean Dubois: Dictionnaire de linguistique et des science du langage, Larousse, 1994.
6) Jean Molino : Introduction à l'analye linguistique de la poésie, Ed. P U F, Paris 1982.
7) Lucien Goldman : Marxisme et science humaines, Gallimard, Paris 1970.
   - Le dieu caché, Gallimard, paris 1979.
8) Marcel Proust : A la recherche du temps perdue, Paris, Gallimard, 1974.
9) Michel Decerteau : L'écriture de l'histoire, Ed. Gallimard, Paris 1975.
10) Bakhtine Mikhail : Esthétique et théorie du roman, Ed. Gallimard, Paris 1978.
11) Oswald Ducrot et T. Todorov : Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, édition du seuil, 1972.
12) Philippe Hamon : Pour un statut sémiologique du personnage, paris, seuil, 1977.
13) Roland Barth : Le degré zéro de l'écriture, Paris, seuil, 1972.
   - Poétique du récit , Ed. du seuil, Paris 1977.
14) Tzevetan Todorov : Les catégories du récit littéraire, communication édition du seuil 1981.
15) Vladimir Prop : Morphologie du conte, seuil, paris 1980.

خامسا : المجلات :

1. مجلة ابحاث:جامعة اليرموك،الأردن،ع2،1996.

2. مجلة أفاق: الدار البيضاء،إتحاد كتاب المغرب،ع8،1988- ع6،شباط1977.

3. مجلة أبحاث:جامعة اليرموك،الأردن،ع2،1996.

4. مجلة الثقافة الأجنبية: ع1،1992.

5. مجلة دراسات جزائرية: ع3، وهران، مارس2006.

6. مجلة دراسات عربية: ع3، يناير1983.

7. مجلة دفاتر فلسفية: دار توبقال،1991.

8. مجلة السرديات: جامعة منتوري،قسنطينة،ع1،2004.

9. مجلة الطليعة: ع6،حزيران،1977.

10. مجلة علامات: ع10، 1999.

- مجلة علامات: ع13، 2000.

11. مجلة فصول: الهيئة المصرية العامة للكتاب، يناير1981.

- مجلة فصول: ع1، ربيع1993.

- مجلة فصول: ع67 /صيف وخريف2005.

12. مجلة معهد اللغة العربية وآدابها،جامعة الجزائر،ع12،1997.

13. مجلة المنار: ع20،أوت1986.

14. مجلة الموضة،ع196،حزيران1978.

15. مجلة النص والتناص: قسم اللغة والأدب العربي بجامعة جيجل،ع4/5،205.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

فهرس الموضوعات

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

** فهـــرس المـوضـــوعـــــات **

	الصفحة
المقدمـــــة	أ – د
الفصـــل الأول: مفهـــوم الشعـرية دراســـة تأسيسيـــة	
أ – عنـــد قـدمـــاء الإغـــريـــق	2
- مدخـل	3
I – الشعر والمفاهيم الإنشائية الداخلة في فلكه	3
II – موقع الشعر من ضروب التآليف	5
1 – مدار الشعر والرسم	5
2 - مدار الشعر بين التاريخ والفلسفة	6
* الجدول التصوري في " كتاب الشعر"	7
أ – المحاكاة	7
ب – الحكاية	7
3 – لغة الشعر وبلاغته	8
الخلاصة :	10
ب – فـي النقـــد الأدبـــي الحديـــث	11
1 – ظهور اللسانيات	12
2 – المصطلح والمفهوم	12
3 – الشعرية عند الشكلانيين الروس.	13
4 - الفرق بين الشعر والنثر	15
5 - اللسانيات والرواية	17
6 – الأصوات المبدعة والسردية	18
*** الشعريـــة عـنـد النبـوييـــن**	20
I – تعريف البنيوية	20
II – من مفاهيم البنيوية	22
III – الشعرية البنيوية	23
IV – التحليل البنيوي للحكاية	23
V – بويطيقا الرواية	25
VI – أعلام الشعرية في الغرب	27
1- جاكوبسون.....	27
2- بروب، ووظائف القصة.....	28
3- قريماس، بريمون، ليفي شتروس، تودوروف وبارت.....	28
4- شتراوس: اللغة والأسطورة.....	28
5- فان ديك وعلم النص.....	29
6- تودوروف والنموذج السردي.....	30
7- جان كوهين وشعرية الانزياح	31

ج – *الشعريـــة عنـد العـــرب، وتطـــور الروايـة الجزائريـــة*..... 34
- مدخل 35
ج1) مفاهيـــم الأدبيـــــة عنـــد العرب 36
I – مستوى التفاضل 37
II – التفاضل الجماعي 38
III – تطور مباشرة النص الأدبي (التأصيل) 40
IV – تبلور وظيفة الناقد 40
ج2) تحديـــد الأدبيـــة من خـــارج النـــص 42
I – تحديد الأدبية من خارج النص 43
II – التفسير الاجتماعي لـ " الأدبية " 44
III – المقاربة التقنية لـ " الأدبية " 45
IV – مرحلة النضج ونظرة العرب إلى اللغة 46
- عبد القاهر الجرجاني نموذجا 46
V – مفهوم النص بين التراث العربي والتراث الغربي 48
VI – التحليل السردي للخطاب الروائي..... 50
1 – السيمائية السردية 51
2 – محافل النص السردي الأدبي 51
VII – مفهوم السردية : "عود على بدء" 54
VIII – من أعلام الدراسات السردية العربية 57
1 – الدكتور حميد الحميداني 58
2 – الدكتور عبد الحميد بورايو..... 60
3 – الدكتور رشيد بن مالك 64
ج3) تطـــور الروايـــة الجزائريـــة 70
I – موقع الرواية الجزائرية 71
II – الرواية العربية والعودة إلى التراث 77
1 – البواعث الواقعية 77
2 – البواعث الفنية 77
3 – الحركة الثقافية 78
III – نموذج من توظيف الحكاية الشعبية في الأدب الجزائري..... 80
IV – توظيف التاريخ في الرواية 82
V – توظيف أحداث التاريخ 84

الفصل الثاني : شعرية التاريخ في رواية " كتاب الأمير"
أولا : مدخل إلى شعرية التاريخ 88
1 – التاريخ في النص الأدبي 89
2 – شعرية التاريخ 92
ثانيا : الزمن في رواية "كتاب الأمير، مسالك أبواب الحديد " 95
النظـــــري : 96
1 – المفهوم العام للزمن 97
2 – الزمن عند البنويين السرديين..... 101
- أولا : - **الزمن التاريخي** 111
- الزمن المغلق 111
ثانيا : تراجيديا الحدث وارتباط الزمن بالحدث 115
ثالثا : تمفصل الزمن حول الشخصيات 118
رابعا : التواتر التكراري 120
خامسا : تمفصل الزمن التاريخي في رواية " كتاب الأمير" 122
- بنية الزمن السردي في رواية "كتاب الأمير" 125
1 – الترتيب الزمني Ordre temporel 126
I – 1 – تقنيات المفارقة السردية 127
1-1- الاسترجاعات 127
أ – الاسترجاع الخارجي 128
ب – الاسترجاع الداخلي 129
ج – الاسترجاع المختلط 131
I – 2 – الاستباقات 132
أ – الاستباق الخارجي 132
ب – الاستباق الداخلي 133
1- 3- الاستشراف..... 134
II – المـــــدة أو الديمـــومـــــة 135
II – 1 – تسريح السرد 137
أ – تقنية الحذف 137
ب – المجمل / التلخيص..... 140
II – 2 – إبطاء السرد 142
أ – الوقفة 142
ب – المشهد 144

III – التواتـــــــــــر 148
التصبيئـــــــــــي 150
أولا : الترتيـــب الزمنـــي 152
ثانيـــــــا : المـــــــدة 155
I – الحذف 156
II – إبطاء السرد 159
1. الوقفة 159
2. المشهد 162
3. التواتر 166
ثالثـــــا : بنيـــــة المكـــــان
النظـــــــري 174
I – الفضاء الروائي. 175
II – وصف المكان. 178
III – صفات الوصف. 179
IV – الأشياء والأثاث 181
V – جمالية المكان (المفهوم) 182
التطبيقـــــي 189
I – جغرافيا المكان 190
II – البحر أو المتناهي في الكبر 192
III – المكان المتحرك..... 195
IV – المدينة..... 200
• المدن والشوارع في وراية " كتاب الأمير" 204
V – المنشآت والمرافق العامة 207
VI – المسجد الجامع 209
VII – منشآت التصوف 210
VIII – السجن 213
IX – المقهى 215
X – الأميرالية 216
XI – المكان والأشياء 218

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

I – قضايا المنظور 222
II – القراءة والتلقي 225
III – الشخصيات 229
- تصنيف الشخصيات 231
- اسم الشخصية 232
- الذات / الموضوع 233
- بناء الشخصيات 236
IV – الرؤية والتأويل 242
أ – شروط القراءة ومستوياتها 242
ب – القراءة والتأويل في ضوء نظرية التلقي 243
ج – تأويلية التلقي 246
V – تأويل التاريخ في رواية " كتاب الأمير " 250
1. رؤية العالم 252
2. الفهم والتفسير 254
3. الوعي القائم والوعي الممكن 258
4. البنية الدالة 259
VI – طبيعة السرد : المظهر التركيبي للقصة 262
VII – الشكل والتشكيل 268
VIII – " كتاب الأمير" بين تعتيق الشكل وتحديثه 271
IX – ثقافة السلب 274
X – النزعة الصوفية أو المعادل السيكولوجي 279
XI – حوار الحضارات أو صراع " الأنا والآخر" 281
XII – إستراتيجية التجاوز في "كتاب الأمير" 286
• الرواية الجزائرية المسار والتحول 287
الخاتمة 294
قائمة المصادر والمراجع 298

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية